جــامعة اليرموك

كـــلّـــية الآداب

قسم اللّغة العربيّة

ابن زيدون في الشعر العربي الحديث

Ibn Zaydun in Modern Arabic Poetry

إعداد:

محمّد كمال أحمد دلكي

إشراف:

أ.د يونس شنوان شديفات

٢٠١٤

ابن زيدون في الشعر العربي الحديث

Ibn Zaydun in Modern Arabic Poetry

إعداد:

محمّد كمال أحمد دلكي

2011101004

إشراف:

أ.د يونس شنوان شديفات

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في تخصص الأدب والنقد في اللغة العربية، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

لجنة المناقشة:

أ.د يونس شنوان ....مشرفًا ورئيسًا.

أ.د صلاح جرّار ....عضوًا.

أ.د مي يوسف ....عضوًا.

الإهداء

إلى لهفةٍ في عينَيْ أمي، وعروقٍ في يدَيْ أبي!

إلى "وجه الخير" التي أشرقت في ظلمة دربي!

وإلى المفضل عليّ بها عمي د. زهير عبد الله!

وإلى أربعة الملائك اللاتي زيّن طفولتي وحرسن شبابي!

وإلى من أجرى موسيقى الشعر على لساني المرحوم محمد خليل!

وإلى من أقام لساني بالعربية شيخي رضوان الجلاد!

وإلى منارات علم هدتني أصحاب الفضل والعلم:

محمود العبسي، وجمال الفالوجي، وعيسى عثمان، وشادي أبو جميل، وصلاح الرّفاعي!

وإلى ملهم الروح السموَّ خالي الغالي د. عمر حسن القيام!

وإلى رفقة المسجد، ورفقة الشعر، ورفقة زواريب مخيم اللجوء!

وإلى أحمد، وكل الذين غادروني شهداء، وإلى الذين سيمضون مثلهم في غزة والشام!

وإلى حُلُمي بوطن "إسلامي ممتد يحيا فيه الفرد بكرامة وعدل" وحرية!

الشكر والتقدير

أشكر لِلّهِ، تعالى، أولاً وآخرًا، على إعانته وتوفيقه. ثم أتوجه بكلّيّتي شكرًا، وعرفانًا بالفضل، لأستاذي الدّكتور يونس شنوان شديفات: أبي الروحيّ، وراعي موهبتي الشعرية في مهدها، ومُسكِنِ الأندلس في قلبي، على إرشاده ودعمه الدّائمين منذ مرحلة البكالوريوس، وحرصه الكبير على أن أتم هذه الرّسالة، وتوجيهاته، وصبره. أستاذيَ الفاضل، جزاك الله عنّي خيرًا، وبارك عليك في عمرك ووقتك وعلمك وجهدك!

كما أتوجه بالشكر والعرفان بالجميل لأستاذيّ الغاليين: الدكتور علي الشرع الذي فتح لي مغالق النص الشعري الحداثي، وإلى الدكتور عرسان الراميني الذي ملّكني مفاتيح البحث العلمي، وألهمني أساليب الكتابة العملية.

وكذلك، أتوجّه بالشّكر الجزيل إلى الأساتذين المناقشين: الأستاذ الدكتور صلاح جرّار، وأستاذتي الدكتورة مي يوسف على الجهد والوقت اللّذَيْنِ بذلاهما في قراءة الرّسالة، وعلى ما سيقدّمانه من توجيهات وإرشادات تغني الدراسة وترفع من قيمتها العلمية.

تهويمات بعد موت ولّادة

لا أنتَ أنتَ

ولا القوافي مستقراتٌ

بأنحاءِ القصيدةْ..

لا البيتُ بيتكَ

لا الطريقُ ولا الرصيفْ..

نسيَ الكلامُ حروفَه

والذكرياتْ

شبحٌ يطلّ على الفؤادِ

من الغيابْ

البئرُ موحشةٌ

وسجنُك يا ابن زيدونٍ

قصيدتُك الغريبةْ..

ستظلّ تكتب

ثم تلتفّ القصائدُ

حول عنْقِ الصبحِ

فارجمْ ما مضى

في سوق عمْركَ

واجلدِ الذكرى ثمانين احتضارْ..

العازفون رفاتُ وقت في الرياحْ

يمشي على طلل القصائدْ

واللحنُ تاه بصرصر الأيامِ

يا ورقي!

كم أنتَ هشّْ

وكم شربتَ من المدادْ!!

يا .. كم أحنّْ

وكم يهشّمني الودادْ!!

الأفقُ طلّقَ أفقَهُ..

والزّهرُ في الزّهراءِ يقتله الخريفْ! **

** محمد دلكي، الجسرة الثقافية، قطر،١١/٦/٢٠١٤، الرابط:
http://www.aljasraculture.com/?c=2106

مَسْرَدُ المحتويات

الملخّص

ابن زيدون في الشعر العربي الحديث

إعداد:

محمد كمال دلكي

ماجستير لغة عربيّة، جامعة اليرموك، ٢٠١٤

إشراف:

أ.د يونس شنوان شديفات

تتناول الدّراسة حضور الشاعر الأندلسي ابن زيدون في ديوان الشعر العربي الحديث، وتدرس الأطر الموضوعية التي استدعي ابن زيدون من خلالها، وأشكال ذلك الاستدعاء، وكيفيات توظيف الشاعر الحديث/الظل للشاعر القديم/الأصل، كما تدرس تطور تقاناته وظيفيًّا، وتلتفت الدراسة، أيضًا، إلى أصوات النص الشعري المستدعي، وتدرس تناص الشاعر الحديث مع النص القديم بأنواعه المتعددة.

تتضمّن الدّراسة مقدّمة، ومدخلًا وثلاثة فصول وخاتمة.

يقدم المدخل نبذة عن التراث، ويناقش اختلاف النقاد في تحديد مفهومه، كما يقدم، أيضا، لمحة تاريخية لتطور استخدام التراث في الشعر الحديث، وتحديدا توظيف الشخصيات الأدبية، ويناقش مفاهيم متصلة بهذا الشأن كالمعاصرة والأصالة، كما يترجم لابن زيدون ويعرض لأهم مراحل حياته التي ألهمت الشعراء المعاصرين.

ويتقصّى الفصل الأوّل: "أطر استدعاء شخصية ابن زيدون وأبعادها الرمزية" المحاور التي استحضر ابن زيدون من خلالها. وقد قسمها البحث إلى: إطار التحسر على وطن مضيع؛ إطار الحنين إلى ماض زاهر؛ إطار التشكي من حاضر بئيس؛ إطار الدفاع عن الذات؛ إطار العاطفة والشوق، ودرس الأبعاد الرمزية لشخصية ابن زيدون فيها.

في الفصل الثّاني "أشكال توظيف ابن زيدون: أصوات النص"، يعرض البحث لأشكال حضور الشخصية المستدعاة/ابن زيدون من خلال الأصوات عبر محاور ثلاثة: التحدث عن ابن زيدون؛ التحدث إلى ابن زيدون؛ التحدث بلسان ابن زيدون، كما يدرس التطور في استخدام شخصية ابن زيدون من المرحلة التسجيلية إلى المرحلة التوظيفية، ودلالة ذلك من الناحية الفنية.

ويعرض الفصل الأخير "آليات التناص مع ابن زيدون" أنماط التناص مع الحقيقة التاريخية أو شعر الشاعر المستدعى. إذ جاءت في خمسة أنماط: التناص الكلي؛ التناص الجزئي؛ التناص التحويري؛ التخالفي؛ التوافقي، عبر الربط بين النصوص الحديثة والوثيقة التاريخية أو شعر ابن زيدون نفسه.

وأمّا الخاتمة، فقد كانت عرضًا لأطروحة البحث الرئيسية وتأكيدًا عليها.

المقدّمة

شكّل التراث، بما فيه من سالف تجارب، رافدًا عظيمًا من روافد الشعر العربي الحديث. فقد استطاع الشاعر الحديث، بثقافته التراثية، أن يستنطق الماضي بلسان الحاضر ناسجًا بذلك تجليات عدة للتجربة الواحدة، ومما لا ريب فيه، أنه، بذلك، يكون قد أضفى على الموروث وأخذ منه في آن، مهشّمًا جفاف صمت ذلك الموروث، وخالعًا عليه من واقع تجربته وحاضره، جاعلاً صورة الآتي تتبدى في وثيق العلاقة بين الماضي والحاضر.

إن توظيف التراث، بما فيه من إيحاءات خصبة وطاقات كامنة، ظاهرة بارزة وسمة مميزة لنتاج شعرنا الحديث _تستحق العناية بالدرس والبحث. فالشعراء لم يقفوا عند حدود توشيح أحرفهم ببعض الأسماء التراثية، وإنما قد تجاوزوا ذلك إلى ما يشبه إعادة الإنتاج. لقد اختبأوا وراء التراث، بأمكنته وأزمنته، وشخصياته وأحداثه، وتكلموا عن تجاربهم الخاصة، وقرأوا واقعهم الراهن، وخلعوا عباءات اليوم على الأمس، والأمس على اليوم، عبر تقانات الرموز، وآليات الأقنعة.

وبما لابن زيدون، بحتري المغرب، من تجربة شعرية فذة، وبما في حياته، وهو ذو الوزارتين، من تجارب متنوعة في مراحلها المختلفة، فقد شكلت شخصيته حضورا لافتا في شعرنا الحديث. وقد حدا بي ذلك، بما فيه من أسئلة تغري بالدرس وخفايا تراود بالتقصي، إلى أن أتلمّس حضور تلك الشخصية، عبر تمظهراتها المختلفة ومستوياتها، المتعددة في قصائد أؤلئك الشعراء الذين استدعوه. فهذه الدراسة تتغيا، إذن، قراءة استدعاء شخصية ابن زيدون، رمزا تراثيا وقناعا، في نصوص الشعر الحديث. وذلك عبر النظر في تجلياتها المتنوعة، ومراحلها المختلفة، من

السفارة والوزارة، والرغد والنعيم، إلى الأسر والتقييد، ومن نشوة العاشق المقرب إلى حسرة الحبيب المبعد، وتدرس كيفيات استلهام شعراء العصر الحديث معطيات تلك الشخصية التراثية وأشكال توظيفها في أبنية قصائدهم، ناطقين بصوت الشخصية آنًا؛ متحدثين إليها آونة أخرى، راسمين لها تجليات تجاربهم الخاصة التي تلتقي بتجاربها جزئيا أو كليا، أو معارضين نصوصها بعينها، وما أكثرها!، على سبيل التناص الشعري.

وتفيد هذه الدراسة من أدوات المنهج الوصفي التحليلي في مواجهة بنى النصوص الشعرية التي سيتم اختيارها، لكن لا على طريقة الشكليين الذين يقطعون صلة الأرحام بين النصوص ومبدعيها، نظرا لطبيعة اتصال موضوع البحث بمعطيات التراث، تلك المعطيات التي تفرض الاستعانة بالمنهج التاريخي. كما أن الدراسة قد تلجأ إلى مناهج أخرى، تُلزِم بها طبيعة الدراسة، كالمنهج الاستقرائي، في منهج أقرب إلى الشمولية.

وتكمن أهمية الدراسة في أمرين؛ أولهما: أنها، باختيارها شخصية ابن زيدون، تمثل محاورة ثقافية بين حضارتنا في الماضي الأندلسي من جهة، وحضارتنا، في واقعها الحديث والمعاصر، من الجهة الأخرى. إذ إن الظلال الأندلسية ما زالت تحفر في الشعر العربي الحديث بقوةٍ ضاربةً جذورها في تربته، مطاولةً سماءه بأغصانها، ليبرز، عبر الدراسة، مدى امتداد ماضي حضارة أمة في راهنها باعتبار الأندلس جزءًا لا يتجزأ من الحضارة العربية الإسلامية.

وآخر الأمرين: يبدو في حاجة المكتبة العربية إلى دراسة وافية تتقصى حضور ابن زيدون وصور استلهامه في نتاج الشعر العربي الحديث، وتدرس تجليات ذلك الحضور وتلك الاستلهامات عبر مواجهة النصوص ظنا من الباحث أن النص الشعري يتضمن المفاتيح الحقيقية

التي تمنح تأشيرة الولوج إلى دراسة تفاعل نصوص الشعراء المستدعين مع الشخصية المستدعاة، ونصوصها، وتجربتها الخاصة.

فمن الملحوظ أن حضور ابن زيدون في الشعر العربي الحديث لم يدرس بشكل خاص. واستجابة لذلك، فإن هذه الدراسة تحاول أن تسد تلك الفجوة مستعينة بالدّراسات السّابقة التي درست استدعاء التراث في الشعر العربي الحديث بعامة، أو تلك التي ذكرت حضور ابن زيدون، لماما دونما استقراء تام وتقصٍ حثيث في ديوان الشعر العربي الحديث، كما هو الحال عند محمد حسن عبد الله في ورقته المقدمة، في "دورة ابن زيدون" التي أقامتها مؤسسة جائزة عبد العزيز البابطين للإبداع الشعري، التي عنونها بـ"ابن زيدون في الأدب العربي المعاصر بين الدارسين والمبدعين"، لكنه لم يعالج سوى القصائد التي وردت في مجلة الكتاب العراقيين فقط! وأنفق جل بحثه في الحديث عن ابن زيدون وطبعات ديوانه، وكذلك، في "صورة ابن زيدون في الشعر العربي الحديث" لمحسن جمال الدين الذي لم يضم بحثه القصير سوى صفحتين عن حضور ابن زيدون في الشعر! ولدى محمد عبد الله الجعيدي في كتابه "أعندكم نبأ؟ استدعاء الأندلس في الأدب الفلسطيني الحديث" إذ خصص عنوانا لابن زيدون تعرض فيه لحضوره عند ثلاثة شعراء فقط. في ضوء ذلك، تحاول هذه الرسالة تقديم دراسة شمولية تفصيليّة لاستدعاء شخصية ابن زيدون في دواوين الشعر العربي الحديث.

وقد قسمت هذه الدراسة إلى ثلاثة فصول، درس الفصل الأول منها الأطر التي استدعيت شخصية ابن زيدون من خلالها والأبعاد الدلالية التي تفضي إليها. وتبين أن شخصية ابن زيدون قد وردت عند الشاعر الحديث في خمسة أطر: إطار التشكي من حاضر بئيس، وإطار البكاء على وطن مضيع/الفردوس المفقود، وإطار الحنين إلى ماضي العرب الزاهر في

الأندلس، وإطار الدفاع عن الذات العربية في مواجهة الآخر، وأخيرا، إطار العاطفة والشوق، وناقش الفصل حضور شخصية ابن زيدون في تلك الأطر ودرس أبعاد حضورها الرمزية.

وأما الفصل الثاني، فقد تناول أشكال توظيف الشخصية المستدعاة من خلال أصوات النص. وقد تبين، من خلال الدراسة، أن الشاعر الحديث قد اتخذ أحد مواقف ثلاثة في استدعاء ابن زيدون: التحدث عن الشخصية المستدعاة، أو التحدث إليها، أو التحدث بلسانها، وعالج دلالات تلك الاستخدامات ومدى فاعليتها في النص، كما بحث في التطور الفني لأشكال توظيف الشخصية المستدعاة ودلالته.

وأما الفصل الأخير، فقد تحرى تناص الشاعر الحديث مع شعر الشاعر القديم والحقائق التاريخية التي رويت عن أحداث حياته بطريقة مقارِنة. وقد ظهر، من خلال الدراسة، أن أشكال التناصات قد تنوعت بين الكلي والجزئي والتحويري، كما تبين أن الشاعر الحديث قد يعمد إلى التناص مع الشاعر القديم توافقيا، أو تخالفيا.

وختاما، لعل في هذه الأوراق ما يكون فيه إضافة إلى المعرفة، وتحقيقا لقوله: "إقرأ"!

محمّد كمال دَلْكِي

المدخل

إذا كان ابن منظور يرى أن الورث، والإرث، والميراث، والتراث، كلها بمعنى واحد، ويجعل ذلك كله مجملا في قوله: "ما يخلفه الرجل لورثته" [1] تاركا للقارئ مساحات فضفاضة من التأويلات المنفتحة على نوعية تلك التركة: بين الحسية والمعنوية، وزمانها: قبل الإسلام وبعده، وانتمائها: لأمة العرب أو لسواها، فإن الدارسين المعاصرين قد تباينوا في آرائهم حول هذا المفهوم، وأخذت لديهم جدلا واسعا.

فمن الدارسين المعاصرين من يرى أن "التراث هو ما أنجز في الماضي، علميا وتقنيا وقيميا، وما زال حاضرا فينا" [2] فيجعله ممتدا في الزمانين: الماضي والحاضر، ومنهم من يعده "بمعنى الموروث الثقافي والفكري والديني والأدبي" [3] محاولا أن يعدد أصنافه، ثم يعود ليعرفه في موضع آخر بأنه: "كل ما هو حاضر فينا أو معنا، سواء ماضينا أم ماضي غيرنا، سواء القريب منه أم البعيد" [4] ليعطيه، أيضا، امتدادا زمانيا ورحابة أفق في المكان وتوسعا في الهوية، كما يظهر عند آخر [5]، أحيانا، بمعنى "الماضي" حسْبُ، في إعراض عن كوننا لم نرث الماضي بتفصيلاته وأحداثه وشخصياته كلها، ويظهر، عنده، حينا، بـ"العقيدة نفسها" دون الالتفات إلى تعدد العقائد على مر العصور، وتارة يراه "الإسلام"، عقيدة وحضارة، في إشارة إلى تضييق المفهوم وإخراج إرث الجاهلية، من تراث الأمة، بما فيه من نادر تركة أسهمت جديا في تشكيل الرؤية الشعرية المعاصرة، وتارة يجعله "التاريخ" بأبعاده هكذا على الإطلاق!

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، بيروت، دار الفكر، ١٩٩٠، مادة "ورث".
[2] محمد جمال طحان، قراءة التراث: بين النص المفتوح والنص المغلق، الفكر العربي، ع ٧٨، ص ١٢٩.
[3] محمد عابد الجابري، التراث والحداثة: دراسات ومناقشات، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٩، ص ٢٣.
[4] المصدر السابق، ص ٤٥.
[5] فهمي جدعان، نظرية التراث ودراسات عربية إسلامية أخرى، عمان، دار الشروق، ١٩٨٥، ص ١٦.

أما إحسان عباس فإنه لا يحصر أبعاد مفهوم التراث في العروبة والإسلام. بل إنه يوسع من فضاءات مدلوله ليصبح تراثا إنسانيا [٦] يمثل "ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد، وعادات، وتجارب، وخبرات، وفنون، وعلوم، عند شعب من الشعوب"؛ و"جزءا أساسيا من قوامه: الاجتماعي، والإنساني، والسياسي، والتاريخي، والخلقي، وهذا ما يوثق علائقه بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوينه وإغنائه" [٧] في صورة تنصهر فيها في مواريث الشعوب في بوتقة إنسانية واحدة، تلك الرؤية الشمولية التي حدت بأحد الدارسين إلى أن يعرف التراث، في رؤية متقاربة، بأنه "كل ما وصل إلينا منذ أقدم العصور من عطاء متعدد المضامين سواء أكانت دينية أم أدبية أم فكرية أم ثقافية أم فنية، أم أخلاقية لنستعين بها في مراحل المسيرة الحضارية للأمة." [٨]

إن الخلاف حول التراث "مسألة قديمة بدأت تتصاعد منذ أن بدأت المواجهة مع الحضارة الغربية في القرن التاسع عشر، عبر قنوات مختلفة منها البعثات الثقافية والسياسية، والرحلات، والترجمة، والتعريب" [٩]، خاصة في مقابل سؤال الحداثة. فقد تجاهل بعض الشعراء، "بداية تأثرهم بالغرب، وظهور تباشير الحركة الحداثية، تراثهم متأثرين بما حققته الحداثة الغربية من إنجازات أدبية باهرة، إلا أنهم أدركوا، بعد ذلك، حاجتهم الماسة إلى ما هو قريب منهم ليمزجوه بمعطيات عصرهم فكانت عودتهم لتراثهم" [١٠] مستقين منه في إيقان منهم أنه "ما من مرة

[٦] إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عمان، دار الشروق، ط٢، ١٩٩٢، ص١١٧.
[٧] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، بيروت، د.ن، ٧٩١٩، ص ٣٦، ٦٤.
[٨] إبراهيم منصور الياسين، "الرموز التراثية في شعر عز الدين المناصر"، مجلة جامعة دمشق، مجلد ٢٦، عدد ٣؛٤، ٢٠١٢، ص ٢٥٧.
[٩] أحمد عرفات الضاوي، التراث في شعر رواد الشعر الحديث: دراسة نقدية، د.ن، ١٩٨٨، ص ١١.
[١٠] فادي الخطاطبة، الرموز التراثية في شعر عز الدين المناصرة، إربد، اليرموك، رسالة جامعية، ٢٠٠٧، ص ١٨.

ينفصل فيها الأدب وأهله عن جذورهم التراثية إلا وتذبل الفروع، وتجف الأغصان، وتموت الثمار." [11]

إن عودة الشاعر العربي المعاصر إلى تراثه تعني تغيّرا في وعيه لمفهوم الحداثة _أحد إفرازات الثقافة الغربية. فلم يعد هذا المفهوم، كما أسلفنا، يعني، عند الشاعر العربي، قطع صلة الرحم بتراث أمته، ولم يعد انغلاقًا عليها في آن، فأكثر الشعراء، في نظر الجيوسي، "الذين تكلموا عن الحداثة، هم أكثرهم ارتباطا بالتراث" [12]، بل إن الحداثي أدونيس يقول: "إن الحديث، شعريًّا، لم يعد نقيضا للقديم، ولم يكن، في الأساس، نقيضًا. فجبران "الحديث" والسياب "الحديث" يجلسان في بيت شعري واحد، مع امرئ القيس وطرفة "القديمين" ومع "أبي نواس وأبي تمام" اللذين كانا حديثين "محدثين" بالقياس إلى القديم الجاهلي، وهما اليوم "قديمان" بالقياس إلى الزمن التاريخي. هؤلاء جميعا ينصهرون فيما وراء "الحداثة" و"القدم" في بؤرة الإبداع الشعري الواحدة، فيما أسميه الكل الشعري الأصلي أو ما أسميه، من منظور تاريخي، بـ"الحداثة الثانية." [13]

ولكنّ "سؤال التراث يستدعي، بالضرورة، إشكالية المعاصرة، ولا معنى لقيامه بدونها." [14] والمعاصرة، بدورها، تستدعي مصطلح الأصالة التي تنفتح مدلولاتها، أيضا، على أكثر من احتمال يصل، ربما، إلى التضاد؛ فهي، أحيانا، العراقة/ المحافظة/ الثبوت عند القديم/ التقليد/ المحاكاة، بل إنها تصل عند بعضهم إلى كونها: "الإسلام" [15]؛ وأحيانا، تعني الإبداع الذاتي/ الابتكار، بمعنى أن يكون العمل الفني أصيلا في ذاته ناشئا عن المبدع نفسه. وأما في إطار

[11] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، طرابلس، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ط٢، ١٩٧٨، ص ٢٤.
[12] سلمى الخضرا الجيوسي، ندوة العدد: "قضايا الشعر المعاصر"، فصول، م ١، ع ٤، ١٩٨١، ص ١٩٩.
[13] أدونيس، الشعرية العربية، بيروت، دار الآداب، ١٩٨٥، ص ١٠٧-١٠٨.
[14] المنصف بن عبد الجليل، التراث والمعاصرة، الفكر العربي المعاصر، ع ٨٨/٨٩، ١٩٩١، ص ٤١.
[15] أنور الجندي، المعاصرة في إطار الأصالة، القاهرة، دار الصحوة للنشر، ١٩٨٧، ص٢٠٠.

مقابلتها بالمعاصرة فإنها تعني العودة إلى التراث/ أو هي التراث عينه، فإذا اجتمعت الأصالة والمعاصرة، في عمل فني، عنى ذلك أن هذا العمل يأخذ من التراث ما يضفي عليه عراقة "تمثّل نوعا من امتداد الماضي [/الأصالة] في الحاضر، وتغلغل الحاضر [/المعاصرة] بجذوره في تربة الماضي الخصبة المعطاء" [16] في صورة أقرب إلى التواشج والتبادل إذ إن "المعاصرة هي البنت الشرعية للأصالة، والأصالة هي البذرة الوحيدة التي تثبت حضورا في الحاضر وتساعد على تأسيس المستقبل." [17]

وانطلاقا من ذلك، يرى شكري عياد أن "الأصالة تتضمن معنى الديمومة والاستمرار. أما المعاصرة، فعلى الرغم من التجديد الزمني لها، فإن معناها يتضح بملاحظة نقيضها، وهو: التقدم. ومن هنا، يبدو أن المعاصرة تمثل جانب الحركة التقدمية في مركب الديمومة الذي يكوّن الأصالة." [18] ونخلص، بالتالي، إلى أن "الطابع العربي الإسلامي والطابع العالمي للفكر الأوروبي المعاصر، يجعلان طرح الأصالة في مقابل المعاصرة بمثابة وضع الفكر الإنساني مقابل نفسه تحت تأطيرات قومية أو دينية أو "حضارية" مزعومة." [19] إنها جدلية لا تعرف التوقف خصوصا إذا كانت الأصالة، في ضوء استخدامها غير المتكامل مع المعاصرة، "لا تعدم أصولا." [20]

إن تلك الجدليات السابقة وما ترافق معها من تباين في وجهات النظر، تبعا للخلفيات الإيديولوجية والمرجعيات الفلسفية، قد أفضت، أيضا، إلى احتدام الجدل حول موقف الشاعر العربي المعاصر من التراث شكلا ومضمونا. فالشعراء المعاصرون منقسمون في "فرقاء ثلاثة:

---

[16] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، القاهرة، دار الفصحى، ١٩٨٧، ص٤.
[17] محمد جمال طحان، قراءة التراث، ص ١٢٩.
[18] شكري عياد، الرؤية المقيدة، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٧٨، ص٢٩.
[19] محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، ص ٤٠.
[20] السابق، ص ٤٠-٤١.

فريق خضع للتراث خضوعًا تامًّا للمحافظة على ما ورثه في التراث من شكل ومضمون؛ وفريق ثان وقف على النقيض من الفريق الأول ممثلا الرفض والثورة على التراث وبخاصة التراث الأدبي، بينما وقف فريق ثالث موقفًا وسطًا وذلك لأنه لم يقف من التراث موقف المقلد الخاضع، ولم يرفض التراث رفض الثائر على تقاليده والرافض لقيمه، وإنما وظف القيم والجوانب الصالحة من تراثه متفاعلا معها بالعطاء والتجديد." [21]

فالإحيائيون الذين مثلوا الفريق الأول كان منهجهم في الغالب "تسجيليًّا". لم يرق اعتمادهم على معطيات التراث إلى مصاف "التوظيف"، "في حين كان منهج الشاعر الحديث منهجا "توظيفيا"؛ أي أنه عاش التراث ووظفه في قصائده لأهداف إنسانية واجتماعية عبر فيها عن ضمير الأمة في همومها الحضارية." [22] وهذا نابع، كما سبق، من اختلاف النظرة إلى التراث، فالفريق الأول، في نظر الجابري، يفهم "التراث فهما تراثيا"، في حين أن الحداثة، بنظر الأخير، تجاوز هذا الفهم للتراث "إلى رؤية عصرية له"، فلا تعني الحداثة، وفق هذا التصور، "رفض التراث، ولا القطيعة مع الماضي بقدرما تعني الارتفاع بطريقة التعامل معه إلى مستوى ما نسميه بالمعاصرة" [23] التي سبقت الإشارة إليها.

إن شعراء هذا المسلك هم من يسمهم علي الشّرْعِ بـ"فئة من الشعراء المجددين"، والذين، بدورهم، قد شككوا في الجدوى من تقليد الشعر العربي القديم لارتباطه بمراحل بدائية، والذين، في مقابل تشكيكهم هذا، قد انفتحوا على الثقافة الغربية معتقدين بوحدة الثقافة الإنسانية باعتبارها مكتسبات عامة، ثم أعادوا النظر في تراث أسلافهم الأدبي في عصر ازدهاره مفيدين من تجارب الغربيين، في الشكل والمضمون، بوعي تام، ولذا، لاقى توظيفهم للتراث نجاحا أكبر من نجاح

[21] ربيعي محمد علي عبد الخالق، أثر التراث العربي القديم في الشعر العربي المعاصر، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٩، ص ٣٨.
[22] فادي الخطاطبة، الرموز التراثية في شعر عز الدين المناصرة، ص١٦.
[23] محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، ص ١٦.

توظيف التراث عند الشعراء الكلاسكيين [٢٤]، بيد أنه من الواجب ألا نتناسى طبيعة المرحلة، وخصوصية التجارب الأولى، وأن نلتفت إلى أن الإحيائيين الكلاسيكيين هم الذين فتحوا الآفاق لشعراء الحداثة كي يلجوا أبواب التراث ويمتاحوا منه.

إن مرحلة التوظيف تجمع بين مكنونات التراث وذات الشاعر، بين المعطيات الماضية والرؤية الراهنة، وبين الجمعي والفردي. فإذا كان "التراث من صنع الإنسان، ونتاجا للنشاط الإنساني في مراحل تاريخية متعاقبة، فإن تفعيله [توظيفه] فينا وبنا من اختيارنا. والتراث لا بد أن يصبغ بوجهة نظر من يتعامل معه" [٢٥]، فهو، بذلك، "لغة تتجدد دون أن تنقطع أو تنفصل، تمتد في التراث، تحاوره وتقبله حينا وترفضه حينا آخر، دون أن تقيم مفاضلة توحي بالانقطاع أو الرفض المبدئي أو الانبتات" [٢٦] في لغة تحاورية عذبة تنفصل وتتصل في آن.

وهنا، يكتسب "توظيف التراث" قيمة فذة في منح الحياة الأدبية حيوات متجددة. نتيجة لذلك "التفاعل الخلاق الذي يحدث بين ما اكتسبه الشاعر من معرفة وثقافة فنية من جهة، وقدرته الذاتية على الإبداع الفني المتميز، والتعبير الصادق عن عالمه الفكري والوجداني وواقعه الحي، مما يكسب فنه صفتين حيويتين: الأصالة والمعاصرة." [٢٧] أو بلغة طه حسين: "إن الشاعر المجيد والكاتب البارع مهما يسرفا في حب الجديد والتهالك عليه، فهما لن ينشآ من لا شيء، وهما لن يستطيعا أن يقطعا الصلة بينهما وبين القديم الذي غذاهما وأنشأهما، فهما

---

[٢٤] علي الشرع، الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين – تطور موقف الشاعر الحديث نقديا في بحثه عن مصادره الثقافية- بغداد، دار الحرية، ١٩٨٨، ص ٥،٧.
[٢٥] محمد جمال طحان، قراءة التراث، ص ١٢٩.
[٢٦] إبراهيم السعافين، لهب التحولات: دراسات في الشعر العربي الحديث، دبي، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧، ص ٤٥.
[٢٧] ربيعي محمد علي عبد الخالق، أثر التراث العربي القديم في الشعر العربي المعاصر، ص ١٩.

بطبيعة الحال يمثلان الجديد الذي يصبوان إليه، والقديم الذي نشآ منه" [٢٨] في صورة يتم التوافق فيها ، بوعي، "بين القديم والجديد، اللازمني والزمني في آن واحد." [٢٩]

ليست العودة إلى التراث، بشكل عام، والتراث العربي، بشكل خاص، مقتصرة على ذكر بعض الأحداث أو الشخصيات التراثية البارزة؛ إنها تمثل حاجة ملحة لدى الشاعر العربي الحديث. فـ"التراث العربي بما يحوي من فكر إنساني وقيم فنية خالدة ومبادئ إنسانية حية، يعد بالنسبة إلى شعرائنا منبعا ثرًا لا ينضب، وموردًا ثقافيًا لا يضعف" [٣٠]، وليس الأمر تعاملاً فنيا مع "قيمة تراثية، بل هو في حقيقته، موقف مبني على وعي إجمالي مسبق، كونته الذات بمقدار معين وساهمت العوامل الأخرى (الثقافية؛ المجتمع؛ الإيديولوجيا؛ العصر) في تكوينها، أيضا."[٣١]

إن ذلك التراث، وذاك الوعي المسبق، يظل حاضرًا في روح المبدع "حتى إذا ما هبط الإلهام وبدأت عملية الإبداع الفني، امتاح الشاعر صوره ومعانيه من ذاكرته – تلك البئر العميقة كما يسميها هنري جيمس– الغنية بالقراءات والتأملات" [٣٢] والتي اعتلجت في نفس المبدع ردحا غير قليل من الزمان، فيضفي جزءًا من روحه عليها، فتصير خلقا جديدا لكنه مرتبط "في وجدان الأمة بقيم روحية وفكرية ووجدانية معينة، بحيث يكفي استدعاء هذا المعطى أو ذاك من معطيات التراث لإثارة كل الإيحاءات والدلالات التي ارتبطت في وجدان السامع تلقائيا" [٣٣]، وإن ذلك التداعي التراثي وهذا الروح والقالب الجديدين يجعلان العمل الفني، في نظر

[٢٨] طه حسين، حديث الأربعاء، ج ٢، القاهرة، دار المعارف، ١٩٥١، ص١١٩.
[٢٩] حاتم الصكر، "معنى الوعي الشعري بالتراث، الشعر الحديث والتراث: مرحلة ما بعد الرواد"، الأقلام العراقية، مج ٢١، ع ٥٣، ١٩٨٦، ص ٦٨.
[٣٠] ربيعي محمد علي عبد الخالق، أثر التراث العربي القديم في الشعر العربي المعاصر، ص ١٥.
[٣١] حاتم الصكر، "معنى الوعي الشعري بالتراث"، ص ٦٦.
[٣٢] محمد مصطفى، مشكلة السرقات في النقد العربي، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٨، ص ٢٥٩.
[٣٣] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص ١٨.

نظر إليوت، منتميا إلى "تراث الأمة الأدبي من ناحية، ولا ينتمي إليه من حيث هو عمل "جديد" يضيف على هذا التراث ويعدل فيه، ويجدد نظرتنا إليه." [٣٤]

وفي إطار توظيف التراث، فقد استدعى الشعراء المعاصرون شخصيات تراثية: دينية، وتاريخية، وأدبية. وقد كان ذلك لعوامل، منها: "تأكيد ذاتهم القومية في مواجهة الهجمات الاستعمارية التي كانت تهدد هويتهم مطلع القرن الماضي. وكان شيوع ظاهرة استخدام الشخصيات التراثية بعد هزيمة ١٩٦٧م المنكرة بشكل لم يعرف من قبل في تاريخ شعرنا" [٣٥]، محاولين أن يجدوا في تراثهم ما "يعكس عصور الازدهار والانتصارات التي مرت بها هذه الأمة، بغرض التسلية عما في واقعنا المعاصر من ضعف وتضعضع، أو أن يستنهضوا الهمم التي ران عليها اليأس عن طريق مقارنتهم بين ذلك الماضي المشرق العظيم، وذلك الحاضر المنطفئ اليائس." ٣٦

كما كان العامل السياسي، إلى جانب العامل الثقافي، فاعلا أيضا. فقد لجأ الشاعر بسبب القهر السياسي في غير حقبة عاشها الوطن العربي إلى "استخدام مجموعة من الشخصيات التراثية، يستتر وراءها، ويسوق من خلالها آراءه، ويصور بواسطتها مظاهر الجدب والدمار" [٣٧] دون أن يصرح بأن هذا كلامه خشية البطش السلطوي فينفث آراءه عبر شخصيات تراثية عاشت ظروفا سياسية صعبة كالتي يعيش.

إضافة إلى ما سبق، فإن استخدام النماذج التراثية، من الناحية الفنية، يمكن "الشاعر من الخروج عن نطاق ذاتيته المغلقة إلى تجربة الإنسان في هذا العصر وفي كل عصر." [٣٨]

---

[٣٤] مقتبس في: سمير سرحان، النقد الموضوعي، القاهرة، مكتبة الإنجلو المصرية، د.ت، ص ٤.
[٣٥] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص ٥٢.
[٣٦] السابق، ص ٥١.
[٣٧] السابق، ص ٤٢.
[٣٨] عبد الوهاب البياتي، من مقابلة أجراها معه محمد المبارك، الأقلام العراقية، السنة ٧، عدد ١١، ص ٩٦.

وتجعل الشاعر يتجاوز جدار الزمن التاريخي، فيعود إلى الشخصية التراثية، يستجلبها ويمنحها روحا معاصرة، معبرا عما عبرت هي عنه عبر التوحد بها ومنحها دلالات بلا حصر. [٣٩] فاستخدام الشخصيات التراثية "ينقل القصيدة من سيولة وإبهام المشاعر الأولى إلى صلابة ووضوح التكوين الموضوعي، كيما يتحقق التكافؤ الشعري بين استقلال الشخصية التاريخية، والتفسير المعاصر الذي يقدم به الشاعر هذه الشخصية" [٤٠] فتغدو الشخصية التراثية معاصرة بوجه من الوجوه، ويقتبس صوت الشاعر بعض ملامح الشخصية التراثية.

كما أنها، فنيا، تكسب تجربة الشاعر "غنى وأصالة وشمولا في الوقت ذاته. فهي تغنى بانفتاحها على هذه الينابيع الدائمة التدفق بإمكانات الإيحاء ووسائل التأثير؛ وتكتسب أصالة وعراقة باكتسابها هذا البعد الحضاري التاريخي؛ وأخيرا، تكتسب شمولا وكلية بتحررها من إطار الجزئية والآنية إلى الاندماج في الكلي والمطلق." [٤١] كما يرى عشري زايد [٤٢]، أيضا، أن وجود ظاهرة استدعاء الشخصيات التراثية، بشكل عام، والأدبية منها، بشكل خاص، لتدل على "نزعة الشاعر المعاصر إلى إضفاء نوع من الموضوعية والدرامية على عاطفته الغنائية باعتبار أن تجربة الشاعر الحديث قد أصبحت أكثر "تعقيدا وتشابكا" من تجربة الشاعر القديم الذي كانت الغنائية تستوعب تجربته "الذاتية البسيطة"، ولذا، لجأ الشاعر الحديث إلى "استخدام الشخصيات التراثية معادلا موضوعيا لتجربته الذاتية." كما عدها آخر أطوار علاقة الشاعر المعاصر بموروثه، وسماها مرحلة "التعبير بـ" التي تجاوزت مرحلت "التعبير عن" فضلا عن مرحلة "التسجيل". [٤٣]

---

[٣٩] خليل حاوي، من حديث أجراه معه غسان كنفاني، مجلة الثقافة السورية، عدد ٥، تموز، ١٩٦٢، ص ١٦٤.

[٤٠] عبد الجبار عباس، من تعليقه على ديوان "البكاء على مسلة الأحزان" للشاعر نبيل ياسين، مجلة الأقلام، السنة ٦، عدد ٩، ص ٨٠.

[٤١] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص ١٩.

[٤٢] السابق، ص ٢٤.

[٤٣] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص ١٥.

وإذا ما ضيقنا دائرة الشخصيات الأدبية أكثر فسنخلص إلى شخصيات الشعراء التي تنماز بخصوصية عن سواها. فـ"الشخصيات الأدبية هي شخصيات تاريخية [الأدق تراثية] باعتبار ما، فقد كان لها وجود تاريخي، ولكن كان لها إلى جانب هذا الوجود التاريخي هوية خاصة تميزها عن كونها مجرد شخصية تاريخية وحسب، وهذه الهوية هي الشعر." [٤٤] من هنا، فإن شخصيات الشعراء تعد الأكثر ارتباطا بالشاعر الحديث إذ تجمعهما هوية الشعر، ومعاناة الكتابة، والمرور بتجارب متقاربة، وبالتالي، فإن شخصيات الشعراء من أكثر الرموز التراثية "طواعية للشاعر المعاصر وقدرة على استيعاب أبعاد تجربته المختلفة." [٤٥] وكان من الطبيعي، والحال هذه، أن تكون "شخصيات الشعراء من بين الشخصيات الأدبية هي الألصق بنفوس الشعراء ووجدانهم، لأنها هي التي عانت التجربة الشعرية ومارست التعبير عنها، وكانت هي ضمير عصرها." [٤٦]

ولا يخفى كم هو بارز حضور فردوس هذه الأمة المفقود-الأندلس، بأمجادها وأحزانها، بأيامها ومدنها، بحكامها وشعرائها، في ديوان الشعر العربي الحديث. فكان لابن زيدون شاعر الأندلس الأشهر نصيب من ذلك وافر، إذ إن حياة هذا الشاعر زخرت بأحداث، سياسية وغيرها، منحتها خصيب الدلالات، واقترن اسمه بقصة حب ما زال شذاها، إلى اليوم، فواحا في قلب العربي، وسطر الشاعر ذلك كله في إيقاع زيدوني عذب حتى دعي بـ"بحتري الأندلس" ولغة متشامخة راسخة حتى عرف بـ"متنبيها"، فبقيت أيام الشاعر بأحداثها، وقصة حبه بلذاتها وأناتها، ترن بإيقاعاتها المنتشية، حينا، والحزينة، أحيانا، في أذن الشعراء العرب إلى يومنا هذا، وأخذت حيزا من وجدانهم عظيما، واختلطت بأرواحهم وأبدانهم، فلاقوا فيها ما يضمد جراحهم تارة،

---

[٤٤] السابق، ص ١٨٨.
[٤٥] السابق، ص ١٧٣.
[٤٦] السابق، ص ١٧٣.

وينكثها أخرى، وتلاقوا معها في تجارب النشوة والخذلان؛ الانتصار والهزيمة؛ الوصل والهجران؛ الحب والوشاية؛ الحرية والأسر؛ الألم والأمل، فحادثوها وتحدثوا عنها وبها وحملوها مشاعرهم ولواعج صدورهم.

إنه ذو الرئاستين أبو الوليد أحمد بن عبد الله بن أحمد بن غالب بن زيدون المخزومي القرشي. المولود عام ٣٩٤ هـ /١٠٠٣م في رصافة قرطبة [٤٧]، والمتوفى عنه والده، الذي كان علما عالما فقيها في حقبة الخلافة الأموية، حين بلغ الحادية عشرة من عمره، والذي كفله جده لأمه القاضي أبو بكر محمد بن محمد بن إبراهيم العالم المعروف قيسي [٤٨] النسب، والشاعر المتتلمذ على ثلة من مشيخة القرن الخامس الهجري من أمثال أبي بكر النحوي، وأبي العباس بن ذكوان أحد أقطاب الثقافة في عصره وصديق أبيه القديم. من وصفه ابن بسام فقال: "كان غاية منثور ومنظوم، وخاتمة شعراء بني مخزوم، أحد من جر الايام جرا، وفاق الأنام طرا، وصرف السلطان نفعا وضرا، ووسع البيان نظما ونثرا، إلى أدب ما للبحر تدفقه، ولا للبدر تألقه، وشعر ليس للسحر بيانه، ولا للنجوم اقترانه." [٤٩]

لم تقتصر حياة ابن زيدون الشاعر الكاتب على جوانب المعرفة والأدب حسب؛ بل لقد تجاوزت ذلك إلى عالم السياسة، بمؤامراته ومكائده، إذ كان الكاتبَ (والشاعرَ)/ الوزيرَ في عصر اقترنت فيه الكتابة بالوزارة والحكم. فلقد تقلد ابن زيدون مناصب عدة في عهد أمير قرطبة أبي الحزم بن جهور، وفي هذا الإطار، فقد ألمح أحد الباحثين [٥٠] إلى أنه لم يتول في عهد أبي الحزم ما تولاه في عهد ابنه أبي الوليد الذي كانت تجمعه به صداقة وود، لا إلى تلك التفصيلات، فقد كان الشاعر، كما لدى أحد الدارسين، "وزيرًا نافذا في بلاطين، ولم يكن برئيا [، في تقديره،] من

[٤٧] ابن نباتة، سرح العيون، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٦٤، ص ٤.
[٤٨] ابن الفرضي الأزدي، تاريخ علماء الأندلس، ج٢، القاهرة، مكتبة الخانجي، ٢٠١٠، ص ١٠١.
٤٩ ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ج١، تونس الدار العربية للكتاب، ١٩٨١، ص ٣٣٦.
[٥٠] محمود صبح، ابن زيدون شاعر قرطبة، مدريد، منشورات المعهد الإسباني العربي للثقافة في مدريد، ١٩٧٩، ص١١.

التطلع إلى بلاط ثالث، ولعله انطوى على تطلع وطموح يتجاوز ذلك كله، كما كان ضحية مؤامرات وطالب ثارات" [٥١] في مسيرة حياة سياسية تقاطعت وطموحات أبي الطيب إلى حد ما.

إن توليه تلك المناصب، في مراحل عدة، قد أثار حفيظة الأقران والأعيان. فدسوا عليه ووشوا به ومكروا، ولم تتوقف منافستهم له على أمور الحكم تلك، بل إن الوزير أبا عامر ابن عبدوس وأبا عبد الله ابن القلاس وغيرهما قد نافساه حب الأميرة ولّادة بنت الخليفة المستكفي ٣٩٠ هـ-٤٨٤ هـ ، وأوقعوا بينه وبينها، كما أفسدوا علاقته بأبي الحزم نتيجة ذلك الحب [٥٢]، بينما يرى آخرون أن دعوة هشام/ الأموية [٥٣] هي السبب الفرد بعيدا عن علاقة الشاعر بولّادة، ولا يوافق فريق آخر على عدم تلازم المحنتين؛ فالحب، عندهم، محنة كانت هي السبب غير المباشر للأسر، في حين كانت السياسة سببا مباشرا ظاهرا [٥٤] أدى إلى محنة الأسر.

وعلى اختلاف في أسباب دخوله السجن، فقد وقع ذلك لابن زيدون سنة ٤٣٠ هـ لخمسمئة يوم أخذ يمنح فيها أبا الحزم "استعطافا. غير أن أبا الحزم لم يلتفت إليه، ولم يعطف عليه، فلجأ بعدها الشاعر إلى الفرار من سجنه في قرطبة" [٥٥] إلى مخبأ في الزهراء ليبدأ مسيرته من جديد منطلقا إلى إشبيلية بعد أن يئس من عفو أبي الحزم [٥٦] إلى أن مات الأخير، فأعاد ابنه أبو الوليد بن جهور الشاعر وقلده السفارة زمنا، تنقل فيها بين بلاطات شتى، إلى أن عاد الحساد إلى الإفساد فاضطر مجددا إلى الغربة والفرار عن قرطبة/الوطن كرة أخرى ليمر بغير

---

[٥١] محمد حسن عبد الله، "ابن زيدون في الأدب العربي المعاصر بين الدارسين والمبدعين: أربع عتبات إلى ابن زيدون"، دورة ابن زيدون، ج٤، الكويت، مؤسسة جائزة عبد العزيز بن سعود البابطين، ٢٠٠٤، ص ٢٠٩.

[٥٢] عبد اللطيف يوسف عيسى، أساليب الرفض في شعر ابن زيدون، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، ع٢، مج ٥، ٢٠١٠، ص ٣.

[٥٣] محمود صبح، ابن زيدون شاعر قرطبة، ص٤٩.

[٥٤] بدوي طبانة، ابن زيدون سجينا، الهلال، ١٩٧٩، ص ٥٤.

[٥٥] راشيل أرييه، "ابن زيدون وبنو الأفطس"، أوراق جديدة، مدريد، المعهد الإسباني العربي للثقافة، ٧-٨/٨٤، ١٩٨٥، ص ٧٠.

[٥٦] محمود صبح، ابن زيدون شاعر قرطبة، ص٣١.

مدينة وغير أمير [٥٧]، ثم ليستقر به المطاف بالاتصال ببني عباد حيث توفي هناك سنة ٤٦٣ هـ/١٠٧١م [٥٨] بعيدا عن قرطبة/الوطن.

إن الحديث عن أسر السجن لا ينفك عن أسر العشق. فإذا كان شاعرنا ذا الوزارتين فإنه، على ذلك، ذو الأسرين؛ كان هو في سجن أبي الحزم وكان سجن ولّادة في قلبه، وإنه لذو الهجرتين؛ فأن نفي عن قرطبة/الوطن كان في منفى عن ولادته أيضا، على اختلاف وجهات النظر حول تلك العلاقة وكنهها. إذ يعتقد صبح [٥٩]، مثلا، أنه قد آن أن نستبدل بعبارة "ابن زيدون وولّادة" "ابن زيدون وقرطبة" "ابن زيدون والوطن" الكلمة التي وردت في كتاباته تسع مرات وغيرها من مرادفاتها كـ"بلاد"، كما وردت "قرطبة"، في كتاباته، أربع مرات، في إشارة واضحة أنه يرى قصة العشق تلك أقرب إلى الأسطرة.

كما يضيف، علاوة على المذكور قبلا، أن كثيرا مما نقله ابن بسام "من وضعه وانتحاله" ربطا بين أبيات متفرقة لابن زيدون وخضوعا للسجع [٦٠]، فهو يدحض قصة ابن بسام عن لقاء الشاعرين الأول بتناقضات وردت داخل القصة ذاتها، كما ينفي حادثة الجارية عتبة التي تُروى مبدأ الخلاف بين ولّادة وابن زيدون [٦١]، كما يضيف أن علاقتهما لم تخل من شوائب، وأنها لم تستمر كثيرا بل إن علاقتها بابن عبدوس، كما أشار، قد استمرت حتى جاوزا الثمانين [٦٢]، وينقل عددا من أشعار ولّادة في هجاء ابن زيدون وغيره، مبرهنا لصحة مذهبه، بما في تلك الأبيات من فاحش كلام لينفي عنها أن تكون عفيفة حصانًا [٦٣] مستندا أيضا إلى جملة روايات تاريخية

[٥٧] راشييل أرييه، "ابن زيدون وبنو الأفطس"، ص ٧٠.
[٥٨] ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق احسان عباس، بيروت، دار صادر، ج١، ص١٤٠.
[٥٩] محمود صبح، ابن زيدون شاعر قرطبة، ص٣٢.
[٦٠] المصدر السابق، ص٥٤.
[٦١] محمود صبح، ابن زيدون شاعر قرطبة، ص ٥٦.
[٦٢] ابن بسام، الذخيرة، ج١، ص ٣٧٩.
[٦٣] محمود صبح، ابن زيدون شاعر قرطبة، ص ٥٩.

في هذا الشأن كقول ابن مكي: "لم يكن لها تصاون يطابق شرفها" [٦٤]، كما استدل بوصف ابن بسام لها، أيضا، بسهولة الحجاب والمصارحة بالهوى حتى إنها كتبت على ثوبها[٦٥]:

أنـــا واللهِ أَصْـــلُـــــحُ للــــمَعَالــــــــي وأمْـــــــشِي مِشْـــيَتِي وأتِـــيْهُ تِـــيْهًا

وكتبت على الجانب الآخر:

أمـــكّنُ عاشِـــقِي مـــن صَحْنِ خَـــدّي وأُعطِـــي قُبْـــلَتَـــي من يشـــتَهـــيْها

ويخلص ذلك الباحث، ومن جرى مجراه، إلى أن مبالغات كثيرة قد حيكت حول حقيقة العلاقة بين الشاعرين، وأن ولّادة ليست حبيبة الشاعر الأولى ولا الأخيرة، حتى إنه ليشكك في أن تكون النونية و"إني ذكرتك بالزهراء" قد كتبتا في ولّادة! [٦٦]

إننا، إذن، حيال اختلاف كبير حول علاقة الشاعرين: أحمد وولّادة، في حقيقتها. وإن ذلك الاختلاف ليتخذ مسارات متباينة: مسار تاريخي متضارب يجعل، كما تقدم، من علاقة ابن زيدون بولّادة منعطفا مفصليا في حياته، في عدد من الروايات، وينفي عنه ذلك، في روايات أخر، ويجعل ولّادة عفيفة حَصَانًا في آثار، ويرد عنها ذلك في آثار سواها؛ ومسار آخر يستنطق النص التاريخي ويقابل بين رواياته ويناقشه ليخلص إلى أسطرة تلك العلاقة ويرد عنها بدعا كثيرة أحدثت فيها من زاوية رؤيته؛ ومسار أخير يمثل العقلية الجمعية للأمة أو روحها الكلية، عموما، ولشعرائها، خصوصا، يظهر فيه ابن زيدون العاشق الولهان، والمبعد الحزين، الذي تدور أحداث حياته، بشكل عام، والسياسية منها، بشكل خاص، حول علاقة الوصل

[٦٤] أحمد الضبي، بغية الملتمس في رجال أهل الأندلس، ج١، القاهرة، دار الكتاب العربي، ١٩٦٧، ص ٥٧٤/١.
[٦٥] ابن بسام، الذخيرة، ج١، ص ٣٧٩- ٣٧٦.
[٦٦] محمود صبح، ابن زيدون شاعر قرطبة، ص٦٣.

والفصل بالعشيقة على الضد من المذهب السابق الذي يجعل السياسة وتقلباتها محور حياة الشاعر الأهم ويهمش تلك العلاقة العاطفية إلى حد كبير.

وإن هذه المسارات كلها متاحة للشاعر العربي المعاصر. فيذهب الشاعر المعاصر فيها المذهب الذي يوافق رؤيته، وقد يقلبه أحيانا، أو يحور فيه بما يوافق تلك الرؤية، فينتج عن ذلك الخلاف غير المسوغ تاريخيا خلاف أدبي خلاق، إذ إن الصدق الفني إنما هو مظنة الشعر والشاعر لا الصدق الواقعي بطبيعة الحال، وإن المعيار الحقيقي هو شعر الشاعر وفن الفنان، فمواجهة هؤلاء الشعراء تكون، في المقام الأول حسب طبيعة الشعراء النفسية، مع شعر ابن زيدون لا الخلافات التاريخية ولا الحقائق؛ إنهم يصدرون عن عالم الخيال والتفنن لا عن عالم الدقة والحقيقة، ولقد "قرر الباحثون الفرنسيون مثل ليفي بروفنسال وهنري بيريز أن أسلوب ابن زيدون النقي استحق أن يكون المثل الأعلى لمن تلاه من الشعراء." [٦٧]

إنه الفن، إذن، وإنها الأندلس! هما، في الحقيقة، وشيجة القربى بين الشاعر الحديث/ المستدعي (الذي يحن إلى ماضيه)، والشاعر القديم/ المستدعى (الذي يمثل ماضيَ الشاعر الحديث)، في المقام الأول. لنفهم، في ضوء ذلك، الزعم بأن "حياة ابن زيدون في سعدها وشقائها، وعشقه في توهجه ومعاندة الزمن له، وتطلعاته في تباعد ما بين النية والعمل، تكاد تكون صورة مختزلة، أو مجسدة لبلاد الأندلس ما بين الفتح الإسلامي والغروب." [٦٨]

[٦٧] راشبيل أربيه، "ابن زيدون وبنو الأفطس"، ص ٦٩.
[٦٨] محمد حسن عبد الله، "ابن زيدون في الأدب العربي المعاصر بين الدارسين والمبدعين"، ص ٢١٠.

الفصل الأول

أطر استدعاء شخصية ابن زيدون وأبعادها الرمزية

لم يكن حضور ابن زيدون في سفر الشعر الحديث على نسق واحد. بل لقد تعددت مستوياته، كما هو حال استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر الحديث بالعموم، نظرا إلى المدة الزمانية المتسعة التي تندرج تحت هذا المصطلح/الشعر الحديث، فقد تطورت، إذن، علاقة الشاعر المعاصر بموروثه إلى أن وصلت إلى مرحلة "التوظيف". إنه (أي التوظيف) "آخر أطوار علاقة شاعرنا المعاصر بموروثه، هذه العلاقة التي ابتدأت بالمحاولات الأولى لإحياء التراث في بداية عصر النهضة، ومرت منذ ذلك الحين بعدة أطوار حتى انتهت إلى صيغتها الأخيرة "توظيف الشخصية التراثية"، أو "التعبير بها" وهي صيغة تقابل "التعبير عن" الشخصية التراثية أو "تسجيلها" [٦٩]. وهي الطريقة التي ارتكزت عليها معظم القصائد التي استدعت ابن زيدون في حين نلحظ ندرة القصائد التي ارتقت بابن زيدون على سبيل التوظيف.

ونتيجة للتطور في استدعاء الشخصية والارتقاء عن المرحلة التسجيلية، فقد اختلفت الأطر التي استدعي ابن زيدون من خلالها تبعا لاختلاف مقاصد الشعراء. وصار في أكثرها رمزا دالا ومعادلا تراثيا يفصح عن تجربة الشاعر المعاصر الخاصة أو يكون جزءا منها أو عنصرا مساهما في التعبير عنها، فقد حضر في إطار العاطفة والشوق، وإطار الحنين إلى الماضي الزاهر والتحسر على وطن مضيع، أو التشكي من حاضر مظلم، أو للدفاع عن الذات في مواجهة الآخر، فالرموز، عموما، ترد في إطار القصيدة، فتوحي بدلالتها الرامزة، وتغني التجربة الشعرية، وتتلافى الترهل اللغوي أو الإطناب، بل قد توحي بالكثير من خلال ذكرها وحدها. وهذا "نوع من التضمين الجديد الذي يختلف عن التضمين البلاغي كما نعرفه في علم

[٦٩] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص ١٥.

البديع، والمحصور في تضمين قصة أو حادثة أو أسطورة أو سمات إنسانية في شخصية من خلال إيراد إشارة إلى هذه القصة أو الحادثة أو الشخصية." [٧٠]

إن مرحلة انتقال الشعراء المعاصرين من استحياء ابن زيدون إلى استيحائه والتعبير به تشي بأن هذه الشخصية رمز دال ومشع. فإذا كان "النظام السيميائي يقوم على وجود علامات (دوال) يتواطأ عليها المتكلمون باللسان الواحد لتصبح رموزا على مدلولات" [٧١] فإن "آلية استعمال الرمز تقوم على استغلال السمات الموحيه فيه، وتوظيفها للتعبير عن قضايا معاصرة، ومثل هذه الرموز إذا ما وردت في النص تستدعي معها ثقافة كاملة اقترنت بها في الماضي، مما يجعل الرمز وسيلة توصيل بين المتلقي والنص" [٧٢] وجسر تلاق بين الماضي والحاضر.

[٧٠] السابق، ص ٢٨٩.
[٧١] فريديناند دي سوسير، علم اللغة العام، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، بيت الموصل، ١٩٨٨، صص ٢٦، ٤١.
[٧٢] سامح الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل: دراسة في الشعر العربي الحديث، عمّان، أمانة عمان الكبرى، ٢٠٠١، ص ٧٨.

إطار التحسر على وطن مضيّع

يستدعي شوقي ابن زيدون، مناديا إياه بـ"يا نائح الطلح"، في نونيته "أندلسية" التي يعارض فيها نونية الشاعر المستدعى وزنا وقافية. وهنا، يمكن أن نقف ابتداء على عنوان القصيدة، إذ "نلحظ إلحاحا على مسمى الأندلس عند كثير من الشعراء. ولو اتخذنا أحمد شوقي مثالا، في الحديث، لوجدناه يسمي سينيته: "الرحلة إلى الأندلس"، وقصيدته النونية المعارضة لابن زيدون: "أندلسية"، وموشحه الذي عنون بصقر قريش يضعه تحت عنوان: "موشح أندلسي" وقصيدته التي بكى فيها سقوط الدولة العثمانية: "الأندلس الجديدة"، وغيره كسميح القاسم: "أندلس" وغيرهما كثير." [٧٣]، إذ إن العنوان هو ما يحدد هوية النص ووجهته "ويقدم لنا جوازا نعبر به إلى عالم القصيدة" [٧٤]، فالشعراء حين "يضعون عناوين لقصائدهم يقصدون دلالة وهدفا، ويحملون العنوان جزءا أساسيا من دلالة النص" [٧٥]، ولا شك أن هذه المباشرة في العناوين، كما سبق، والتي تركز على الأندلس لتعلن عن التأثر العاطفي البالغ لدى شوقي؛ إنه مشغول، حقا، بالأندلس، وتعني له الكثير. وعموما، فـ"لعل العنوانات المباشرة التي عنونت بها معظم القصائد المعاصرة، والتي قيلت في الأندلس، توحي بالأثر النفسي الضاغط الذي يفرض المباشرة، وعدم القدرة على تخفي المشاعر تحت ظلال الإيحاء، ومن هنا، كانت العنوانات تؤسس لرؤية القصيدة." [٧٦]

كما يمكن أن نقف، أيضا، عند هذه اللغة الكاشفة عن حميمية علاقة الشاعر المصري شوقي بالأندلسي ابن زيدون، وما للأخير في نفس الأول. فهو، من البيت الأول، يفزع إليه

---

[٧٣] عبد الرزاق حسين، الأندلس في الشعر العربي المعاصر: دراسة، الكويت، مؤسسة جائزة عبد العزيز بن سعود البابطين للإبداع الشعري، ٢٠٠٤، ص٢٠.
[٧٤] سامح الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص ١٠٠.
[٧٥] السابق، ص ١٠٠.
[٧٦] عبد الرزاق حسين، الأندلس في الشعر العربي المعاصر، ص٢٠.

منادیا، ویعلن عن المشابهة في التجربتين "أشباه عوادينا"، ويوحد الهم بين "وادي النيل في مصر والوادي الكبير" في الأندلس، حتى إن من بالغ التوحد بين الشاعرين والمؤاخاة في الغربة أن اليد التي قصت "جناح ابن زيدون جالت في حواشي شوقي"، وحواشي المشرق كله. فالرموز الحضارية للأندلس تحضر، إذن، في شعر شوقي، حضور مشابهة. فـ"الماضي، في مآسيه، يشبه الحاضر." [٧٧] يقول شوقي [٧٨]:

يا نــــــائحَ الطّلْحِ أشْباهٌ عَوادِيــْـــــنا نأســـــــى لواديـْــــــكَ أم نَشْجى لوادينا

ماذا تقـــــصّ علــــينا غـــــيرَ أنّ يـدًا قصـّـــتْ جناحَـــــكَ جَالَــتْ في حَواشِينا

رمَـى بنا البَيْنُ أيْكًا غَيْرَ سامــــــــــرِنـــا أخا الغريبِ – وظلًّا غـــــير نادينــــــــــا

كلٌّ رَمَتْهُ الـــــنّوى ريشَ الــــــــفـراق لنا سَهْــــــــمًا وسلّ علــــــينا البينُ سكّينا

لكن شوقي لا يتوقف عند فكرة ابن زيدون في قصيدته القائمة على "ثنائية الحب والغربة. فإن هذه الثنائية تبرز عند شوقي من خلال المشابهة بينه وبين الطائر، وبين الماضي والحاضر، والأندلس ومصر، فاستبدال مصر بولّادة يكاد يكون العنصر الواضح في هذا التناص، كما يتضح هذا التناص الشامل من خلال الإيقاع، وما اتكأ عليه شوقي من عبارات لابن زيدون ضمنها قصيدته، وألفاظا افتتح بها أبياته" [٧٩] كما في: "يا من يعز عليهم"، "ناب الحنين"، "سقيا لعهد"، "يا ساري البرق". يقول شوقي [٨٠]:

---

[٧٧] السابق، ص ٧٩.
[٧٨] أحمد شوقي، الشوقيات: أشعار المرحوم أحمد شوقي، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٥، ١٠١/٢.
[٧٩] عبد الرزاق حسين، الأندلس في الشعر العربي المعاصر، ص ٢٤٦.
[٨٠] أحمد شوقي، الشوقيات، ١٠٢/٢.

آهًا لنـــا نازِحَــــيْ أيْـــكٍ بأنْدلـــسٍ   وإن حَلَلْـــــــنَا رفـــيقًا من روابيـــنا

رسمٌ وقـفنا على رَسْـــمِ الوفـــاءِ به   نجيْشُ بالدّمـــعِ والإجـــلالُ يَثْنِـــينا

لفِتْيَــةٍ لا تــــنالُ الأرض أدْمــعَهــم   ولا مـــفارقَـــهم إلا مـُـصـلّيـــنا

لو لمْ يسُـــودوا بدِين فيـــهِ مـَـنْبَهةٌ   للنّـــاسِ كانـــتْ لهم أخـــلاقُهم دينا

ويبكي الجزائري مفدي زكريا، في سينيته، الوطن المضيع في الأندلس. ويرد أسباب ضياع الأندلس إلى الانغماس في اللذات والغوايات، والانشغال عن المهمات، فتهاوت أمية، وضاع مجدها، إذ إن ابن جهور وابن عباد خليعان، في نظر الشاعر، قد قصرا عن صيانهتا[٨١]:

غيرَ أنّ الزّمـــانَ أرْعَـــفَ قَـــوْمًا   كفّـنوا العارَ في شـــفوفِ الدّمَـــقْسِ

واستَـــناموا على بساطِ الغِـــوايـــاتِ وضَــــلّوا عن الأهمّ الأمَــسِّ

فأشاعَ الضّيـــاعُ فيــــــنا خرابًا   جــــارفًا عن صَــولجانٍ وكرسِيْ

فتـــهاوتْ أُميّـــــــةٌ بعد (بغدا   دَ) وأودى بمــــــجدهـا كلُّ نَكْسِ

لم يَصُنْها "ابنُ جَـــهْـــورٍ" و"ابنُ عبْـ   ـبَادِ" الخليــــعانِ من ثعالبَ طلْسِ

ويبدأ الشاعر بالتساؤل عن جماليات الأندلس وتفاصيلها. يتساءل عن لوح جمالها وقوس سمائها وزريابها وعذب غناها وكأسها، ويجعل فيها الملأ الأدنى في مقابل الملأ الأعلى لارتفاع

[٨١] مفدي زكريا، من وحي الأطلسي، الرباط، دار الأنباء، ١٩٧٦، ص ١٤٩.

شأنها في نفسه، إلى أن يصل إلى ولّادة التي تلد الحب، و"الاستدعاء بأدوات الاستفهام يدل على الضياع، والسؤال المتكرر الملح بـ"أين؟" دالة البحث وأداته يبين عن شدة الحاجة لظهور البطل."[٨٢] يقول [٨٣]:

أين لوحُ الجمال من ريشةِ اللـ ـهِ بفردوسه المُسَامِ ببخسِ؟

أين قوسُ السّماءِ كأنّ العذارى نمْنَمتْ معْصَمَ السّماء بوَرْسِ؟

أين زريابُ والمُدامة والكأ سُ وعذْبُ الغِنا وآهاتُ عرسِ؟

أين لحنُ السّماءِ في الملأِ الأد نى شجا كلّ محْسِنٍ ومُخِسِّ؟

أين فجْرُ الزّمانِ من عُمُر المجـ ـد وركبُ الجلالِ يغدو ويمسي؟

أين شُمّ الأنوفِ من آل زيـّا دٍ وغسّان من بهاليل قعسِ؟

أين نجواك واشتياقك للزهراء لم تحتمل خيانة حرسِ؟

أين ولّادة التي تَلِدُ الحـ ـبّ وتلقيه في غيابة رمسِ؟

ويستدعي مفدي زكريا ابن زيدون عند الحديث عن ابن عباد نافيا عنه تُهَمة خيانته له ولابن جهور أيضا. فهو، في نظره، يأنف الذل والهوان، وهم الذين ما صانوا معه ذماما، وما أنزلوه منزلته التي يستحق، ويشير إلى الوشايات التي أفسدت علاقته بهم منكرا عليهم الإصغاء للأذلين الأخساء الذي وشوا بابن زيدون عندهم، ويجعل من سماع الوشايات هذا سببا في ضياع الأندلس. يقول [٨٤]:

---

[٨٢] عبد الرزاق حسين، الأندلس في الشعر العربي المعاصر، ص ١١٣.
[٨٣] مفدي زكريا، من وحي الأطلسي، ص ١٥٠.
[٨٤] السابق، ص ١٥١.

وابنُ عــبّاد كان أسـطورةَ الـدّنــيا وإن ضاع فـي متاهـاتِ رجْـسِ

لم يخـنْهُ أبو الولـيد ابنُ زيْـدو نَ وأخـْـلاقُـه كعـزّةِ نـفسي

يأنفُ الضّيمَ والهـوانَ فما ارتـا عَ لجـنٍّ ولا اسْـتَكانَ لإنـْـسِ

ولو ان الملوكَ صـانوا ذِمَـامًا لابن زيـدونَ كان أعظمَ تـُـرْسِ

وكذا تفعل الوشـاياتُ لـمّا يُرهَـفُ السـّمعُ للأذلّ الأخـسِّ

ويوحّد مفدي زكريا نفسه بابن زيدون. إذ كلاهما مغربي، وكلاهما قد وقع عليه الظلم وكابد مرارة السجن، وكلاهما ضحية الحب والحرب أيضا، فهما كالتوأمين في نظر الشاعر، لكن الفارق بينهما أن مفدي زكريا بعيد عن أروقة الحكم. يقول [٨٥]:

نــحـن في الأمر تـوأمانِ ولـو لمْ أتـقلّدْ سِـوى وزارةِ نـفْسـي

أنـتَ في سـجْنِ جـهْورٍ تكبحُ الظّلْـ ـمَ وأبْلو الرّدى بسـجنِ الفِـرَنْـسي

وكـلانا ضـحيةُ الـحبّ والحـر ب بـجأشٍ طـغى على كل دعْـسِ

ويستحضر الشاعر جعفر ماجد "ابنَ زيدون" في إطار الحديث عن مجد الأندلس الضائع. ويبدأ هذه القصيدة، التي تعارض نونية ابن زيدون وزنا وقافية، بأبيات تشي بوثيق العلاقة بين ابن زيدون والأندلس، إذ إن "عطر الأندلس قد مل البساتين بعد ابن زيدون"،

[٨٥] مفدي زكريا، من وحي الأطلسي، ص ١٥٣.

والأندلس هي الحسناء البكر التي لم يجلها شاعر بعده في قوله: "لم يجلها شاعر بعد ابن زيدونا" متحدثا عنه بضيغة الغائب في هذا المقطع، ثم لينتقل إلى ضمائر المخاطبة متحدثا إلى ابن زيدون، مستدعيا "أوليس"/ابن زيدون و"ولّادة"/بنلوب أندلس في تركيب إضافي يجمع الأسطورة إلى الواقع ويضفي عليها خصوصية المكان والتجربة. يقول [٨٦]:

ظـــــلّتْ عصافيرُها حَيْـــــرى تناديـــــنا   والعـــــــطر بعــــــدكَ قد ملّ البـــساتينا

ويقول [٨٧]:

حسناؤك الـــــبكْرُ مــــا زالتْ محجّـــبَةً   لم يَجْلُها شاعـــــرٌ بعد ابنِ زيـــــــدونا

"أوليــــسُ" لم يأتِ يا "بنـــــلوبَ" أندلس   لا تســــأل الرّيــــح إلا عــــن موانينا

ثم يخلص من مقدمة القصيدة، عن طريق استحضار ابن زيدون مرة أخرى عبر أداة النداء موجهة إلى كنية الشاعر المستدعى: "أبا الوليد"، ليعلن هذا النداء، أيضا، تحولا في الموقف عند الشاعر جعفر ماجد/المستدعي من الشاعر الأندلسي/المستدعى ابن زيدون الذي قدره وفخمه في أبيات النص الأولى كما سبق. فعلى أن "تلاقيهما كان حلوا من الصبا"، وأن الـ"مجالس الخضراء تعرفهما"، بيد أن "الهم" تباين لدى الشاعرين. فابن زيدون مولع، في نظر الشاعر، بالـ"هوى والخمر"، في حين أن الشاعر الحديث تعنيه قضايا أمته، كقضية الجهاد، مثلا، التي حظيت بعدد غير قليل من الكلمات المتصلة بحقلها الدلالي: "الميادين؛ الفوارس؛ مقصلة؛ دم؛ الحق؛ السكاكين"؛ إنه مشغول بالحديث عن مرارات هذه الأمة. ثم يعود ليناديه من جديد بـ"شاعر الحب"، ويطلب منه ألا تنخدش المودة بينهما و"إن لم يسلك به اللين"، بالرغم من

---

[٨٦] جعفر ماجد، "ابن زيدون"، مجلة الكتاب العراقيين، بغداد، مج ٩، ع ١١-١٢، ١٩٧٥. ص ٥١٩-٥٢٠.
[٨٧] السابق، ص ٥١٩-٥٢٠.

أنه يتهمه بأنه كان سادرا في "غمرة اللذات"، في الحين الذي كانت فيه الأندلس تحت نير الضياع في عصر ملوك الطوائف "الأقزام" والسبب الرئيسي، في نظر الشاعر، لكل جرائم ابن زيدون هو: "ولّادة"! يقول [88]:

"أبا الوليد" وهذا اليـــــــومُ مـــــــوعدُنا   قد كـــــان منذ الـــصّبا حُلوًا تـــلاقينا
كم مجلسٍ في المـنى الخـــضراءِ يعــرِفُنا   ومن قــُــطوفٍ هــَــصَرْناها بأيــــدينا
نأتي إليكَ متى شـــئنا بأجـْــنِـــحَةٍ   تطوي الزمــــانَ فتُنْـــسيهِ وتُنسـينا
لكنّني حامــل همًّا أكابـِــــــدُه   من ألـــفِ عامٍ فخــذْ أوزارَهُ حــــينا

ثم يقول:

يا شاعرَ الــحبِّ لا تـــجرحْ مودّتـــــنا   إذا قســوتُ ولمْ أسـْـلُكْ بكَ اللّـــينا
كانت بـــلادُك مثـــلَ الفـــلْك يلطِمُها   مـــوجُ الهـــلاكِ ولا تلـقى المنـــجّينا
وأنت في غمـرةِ اللّـــذاتِ مــنهمــكٌ   ما كان يعـنيك أمــرٌ كـــان يعنـــينا
وللطـــوائـــف أقـــزامٌ رأيـــتَـــهـــتمُ   لكلِّ وصـــفٍ كبيـــرٍ مستـــحقّيـــنا
مـدحْتَ مـــعتضدًا منـــهم ومُعتـــمدًا   وعشـــتَ مبتـــذلاً فيهـــم ومِســـكينا
ولّادة ضيــعت بالأمـــس أنـْــدلسـًــا   ولـم تزَلْ حيـّــةً موجـــودةً فـــينا

[88] السابق، ص ٥١٩-٥٢٠.

بعد ذلك، ونتيجةً له، ينطلق من نداء آخر: "يا واهب الشعر" إلى قضية أخرى يتخالف فيها وابنَ زيدون–إشكالية وظيفة الشعر. فبعد الحديث عن موهبة ابن زيدون في "روائع الشعر"، يعيب الشاعر المستدعي على الشاعر المستدعى عدم اضطلاع قصيده برسالة دينية أو قومية أو اجتماعية تستنهض همة الأمة في مكافحة يد العدو وأيادي الفرقة بين المسلمين، ويظهر ابن زيدون في مصاف الشعراء الذين لم يدركوا الرسالة الحقيقية للشعر، الرسالة التي تساوي، عنده، "رسالة الأنبياء" عليهم السلام، ويقدمه في صورة المجرم الذي مدح ملوكا "أقزاما" من ملوك الطوائف كالمعتمد والمعتضد، ونسي في شعره "المساكين"، في أسلوب أقرب إلى المحاكمة. يقول [89]:

يا واهبَ الشّـــــعرِ مـــــعنىً من روائعِـــه   كـم كنتَ تملأُ بالـــــــوهْمِ الدّواوينـــــا

لم تدرِ أن حــــــروفَ الشّـــــعرِ غالـــيةٌ   لم تـــدرِ أنــّكَ فـــــي صفِّ النّبيّينـــــا

وحـــــبُّكَ الشـــــيءَ نوعٌ من حِمايتِـــــه   فـهـــل درأْتْ عــــن الأرض الثّعابينـــــا

يا لـــــــيتني اليوم أنـــــسى ما وهبتَهمُ   ولـــــيتَ شـــــعرَك لم ينسَ المساكيـــــنا

ويستَهلّ الشاعر صلاح بن هندي قصيدته "ابن زيدون في ثوبه القشيب"؛ أي: الجديد؛ النظيف؛ الحديث العهد بالصقل؛ المتنصل من ماضيه وقصة حبه، باستدعاء شخصية ابن

[89] السابق، ص ٥١٩-٥٢٠.

زيدون بخطاب مباشر عن طريق أداة النداء "أبا الوليد" وهو استدعاء بالكنية. ثم يستدعيه بـ"ابن زيدون"، ويحول الخطاب بحديث على لسانه يصف ولّادة بأنها "ولّادة الأحزان"، ويدعو على لياليهما بعدم العودة، ويجعل الذكرى بها ذكرى شقاء، وهي "ولّادة الهم" أيضا، التي تعثو أسيافها في حواشي العرب، وهي مدية جراحهم، وهو في ذلك يبرز موقفه من ولّادة وعشق ابن زيدون لها بالخصوص، والمرأة الأندلسية بالعموم، إذ تظهر، لديه، سببا من أسباب ضياع الأندلس. يقول[٩٠]:

"أبــــــا الولــــيدِ" زمانُ الشّعرِ يُدنـــــينا   والدّهْرُ في سـَـــيْرِهِ ما زال يُقصـــــــــينا

لـــو أن "ولّادة" الأحـــــزانِ تقـــــــــصِدني   أجبْــــتُها عنــــــكَ فاسمــعْ يا "ابنَ زيدونا"

إن الـــزمان الذي بالأمـــــــــس أســــعَدنا   غدا زمــــانًا من التـّـــــذكارِ يشــــــقينا

ولّادة الــهمِّ والإعيــــــــاءِ ما برحَــــــــتْ   أسيافُ غدرِك تعْــثو في حـــــواشـــــينا

فهل نســــــيتِ جراحـًـــا كنتِ مُــــــدْيَتَها   لكن جُرْحَــــــكِ قد أعْيــــــا المـــداوينا

ويستدعي الشاعر مطلق بن حمد الثبيتي ابن زيدون في قصيدته "عيد في مدريد." ويظهر من العنوان أنه يستسلم للواقع فيسمي تلك الأرض بـ"مدريد" بما لتلك التسمية من إيحاءات إسبانية (مع أنه اسم عربي)، ويحس الشاعر بغربة العربي فيها إذ إنها قد "ضاقت على العربي" ولم تحفل بـ"موسى" ولا "طارق" ولا "الغافقي"، وتجعل العربي "ينبش الآثار والأضرحة" ليكشف عن "أمية" و"ابن عباد"، وتبلغ الغربة مبلغا حينما تجعل ابن زيدون ذليلا في لحده لأن تاريخيه

[٩٠] عبد الرزاق حسين، الأندلس في القصيدة العربية المعاصرة: مختارات، الكويت، مؤسسة جائزة عبد العزيز بن سعود البابطين، ٢٠٠٤، ص ٢٩١.

وتاريخ الأندلس "صار اليوم ملحودا"، وتجيء "غيداء مترفة" إلى ابن زيدون أو إلى العربي ويجري الحوار بينهما فتقول: أغريب؟ فيبدأ يدافع عن أصل الأندلس العربي. يقول [٩١]:

وعاد ينـبِشُ آثـارًا وأضـرحةً ... والهـمُّ ينهشُـه والـدّرْبُ مسـدودُ

هذا "أمـيةُ" زان التـاجُ مـفرَقَهُ ... هذا "ابنُ عبّاد" هذا الشّـعرُ والجـودُ

هذا "ابن زيـدون" في ذلٍّ وفـي دَعَةٍ ... يشكو من اللّحدِ والـتاريـخُ ملـحودُ

جاءتْ إليـهِ وفي أحْداقِـها ألـقٌ ... غيـداءُ مـترفةٌ يحـسُدْنها الغيدُ

قالت: غـريب؟ فقـال: الأرضُ تعـرفني ... والـدّار تعـرفنـي والبـيضُ والسودُ

كانت لنا في ربـى "مـدريـد" ألـويـةٌ ... يقـودها ها هـنا الـغرُّ الصنـاديدُ

وفي هذا الإطار من التحسر على الأندلس الضائعة، فإن الشاعر حسن السبع يستدعي ابن زيدون وولّادة ويتخذ منهما رمزا لضياع الأندلس في قصيدته "ولّادة". فالشاعر يقيم قطعته الفنية على ثنائيات: الماضي/الحاضر؛ ولّادة/FLOURA؛ الأندلس/إسبانيا من خلال وصف حالته بالتسكع في دروب قرطبة، إذ تتردد ضحكات صباياها في حالة غياب من ولّادة العربية/ولّادة ابن زيدون وحلول FLOURA الإسبانية مكانها مكررا اسمها أربع مرات ومصرا على كتابته بغير اللغة العربية ليتضافر الشكل والمضمون، وهو على خلاف كل الشعراء كنزار وطوقان وغيرهما لا يجد في FLOURA سحنة عربية تشبهه وترد عليه تحية الصباح العربية إلماحا إلى أن الأندلس قد فقدت كل معالم عروبتها.

---

[٩١] عبد الرزاق حسين، الأندلس في القصيدة العربية المعاصرة، ص ٥٥٢-٥٥٣.

متعب أتسكع في أعين

الصبايا الضحوكات في قرطبة

كن جميعا: FLOURA

FLOURA

FLOURA

ولم ألق ولّادة الشاعرة

ترد على سحنتي العربية

ذاك الصباح الغريب التحية. [٩٢]

---

[٩٢] عبد الرزاق حسين، الأندلس في القصيدة العربية المعاصرة، ص ١٩٤.

إطار الحنين إلى ماض زاهر

ينسج إلياس طعمة (أبو الفضل الوليد) قصيدة نونية يعنونها بـ:"الأندلسية" في الحنين إلى الماضي الزاهر، وتبعا، في المقابل، في التفجع على واقع الأمة المر. وهو في نسجه ذلك يركن إلى نونية ابن زيدون متلاقيا معها وزنًا وقافيةً وروحًا وتركيبا ومفارِقا إياها في المحتوى، غير أن ما يعنينا، هنا، أنه يستدعي شخصية "ابن زيدون" في صورة "الباكي الذي أنته النون"، والمورث هذه البكائية أحفاده جراء شعره وأثره فيمن لحق به من شعراء هذه الأمة.

وترافقا، مع استدعاء "ابن زيدون"، فإن أبا الفضل يستحضر "ولّادة" التي "استنفدت عواطف الشاعر"، وأعطته "حبها وظرافتها"، فكان شعر ابن زيدون "تنغيما وتحنينا"، ثم يناديها بـ"ابنة العم"، ويدعوها إلى "صون المحيا" ليحرر صورتها من ولّادة الشاعر/الحقيقة التاريخية إلى ولّادة الرمز/الأندلس عن طريق تشخيص الأخيرة في الأولى. يقول [٩٣]:

بكى ابــنُ زيـــــدونَ حـــيثُ النّونُ أنـّـتُهُ   ولــــــم يـــزلْ شِعـْــرُه يُبكي المصابينا

كم شـــاقَني وتــَـــصَبّاني وأطْربـــــــني   إذْ كـنــــــتِ وَرْقاءَ في روضٍ تَنوحـــينا

ومن دمـــوعكِ هاتيــــكَ السّمُوطُ حكَــــتْ   أبياتَ نونـــــــــيّةٍ فيها شـــــــكاوينا

"ولّادة" استـــــنزفتْ أســــمى عواطـفه   فخـــــــــلّد الحبَّ إنشـــادًا وتــدْوينا

يا بنت عمّي وفي القُرْبى لنـــــــا وَطَـــرٌ   صـــــــوني المُحَيّا وإنْ زُرْنــــــاك حيّينا

---

[٩٣] إلياس طعمة، الديوان، بيروت، دار الثقافة، د.ت، ص ١٠٨.

ويبدأ الشاعر عبده بدوي قصيدته "تحقيق شعري مع ابن زيدون" بالحديث عن الأندلس، ويصفها بأوصاف تدل على مكانتها في نفسه، بخاصة، وفي نفس العربي، بعامة، كونها المكان الذي احتضن ابن زيدون. فهي "البلد المطرز بالوسامة"، و"المنتمي للعرب الشداة" الذين "ينداح صوتهم في كل أرض"، ويذكر ما فيها من أمجاد سطرها طارق وعقبة، ويصفها بـ"حلم العاشقين"، والـ"كوكب الدري في الليل الحزين" في حنين جارف إلى الأندلس وزمانها الخالي.

وهو، حين يرسم تلك الصورة للأندلس، يمهد للحديث عن شاعرها الشهير ابن زيدون. الذي وصفه بأنه "مازال يُبعث في السنين" في شعر الشعراء الذين يستدعونه ويستقون من نبعه "متكئا على شخصية ابن زيدون كنموذج للتميز العربي الأندلسي" [٩٤]، ويكرر "وهو الذي" أربع مرات في بداية أبيات متتالية مسندا فيها الصفات الجزيلة لابن زيدون، ليقطع ذلك الاسترسال العاطفيَ من الشاعر المستدعي صوتُ الشاعر المستدعى ابن زيدون قائلا [٩٥]:

إن سرتُ في "مدريـــــد" يومـــا ثم ضج بي السكون

ورأيـــــــتُ وجـــها أسـمر الإيــقــاع شرقي اللحون

والشعـــــــــر فيه زهرة حـــمراء ترسـم في الجبين

فالزهرة الحـــــــــمراء قـــلبـي!! ما تبقى من مجون

لا تحسبن العطـــــــــر فـــي أوراقها العطر الهجين

هو عطرنا العربي يصـــــــرخ في وجود الآخريـــــن

---

[٩٤] بنان القرعان، استدعاء الأندلس في شعر محمود درويش، إربد، اليرموك، رسالة جامعية، ٢٠٠٩، ص٣٢.
[٩٥] عبده بدوي، الأعمال الكاملة، مج١، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩، ص ٦١٥-٦١٦.

وهو كلام عبده بدوي/الحديث مبثوثا على لسان ابن زيدون/القديم ضمن حوارية يراد منها إظهار الأصل العربي للأندلس/ الأنا/ "الوجه الأسمر"/ "العطر العربي" في مقابل الحادِثِ الإسباني/ الآخر / "العطر الهجين" بما فيه من علاقة صراع بين الماضي والحاضر، الماضي الزاهر، نسبة إلى العربي، والحاضر المظلم البئيس، نسبة إلى الآخر، فالشاعر، إذن، لا يكتفي باستيحاء شخصية ابن زيدون في الإطار الفردي، بل يستوحيها في "إطار التعبير عن حالة الأمة وما آلت إليه من الضياع." [٩٦]

ويحضر ابن زيدون، كذلك، في قصيدة "يا ابن زيدون مرحبا"، التي نظمها شوقي ترحيبا بظهور ديوان ابن زيدون بعناية كامل الكيلاني، حضور "انتماء للمجد والفتح." [٩٧] إذ إن شوقي ينطلق من الترحيب بالديوان إلى مدح ابن زيدون، ثم يدلف إلى الحضارة المروانية التي عاش ابن زيدون في كنفها، فهم، عنده، صانعو العجائب، الذين طوفت أياديهم مشرقا ومغربا، ويقرن حضور ابن زيدون بحضور تلك الحضارة؛ فهي الهالة وهو الكوكب الذي يطل منها، في مفردات وتراكيب تتصل كلها بالعلو: هالة؛ كوكب؛ ذروة المجد؛ الفتح. يقول شوقي [٩٨]:

إن مـــــروانَ عُصْبَةٌ　　　يصنـــــــعون العجائبا

طوَّفوا الأرضَ مَشْرِقـا　　　بالأيادي ومَـــــغرِبـــا

هالـــــةٌ أطلعتكَ فـي　　　ذُروة المجـــدِ كوكبـــا

أنـــــتَ للمجدِ تنتمـي　　　وكفى الفتـــحُ منصبـــا

[٩٦] بنان القرعان، استدعاء الأندلس في شعر محمود درويش، ص٣٢.
[٩٧] عبد الرزاق حسين، الأندلس في الشعر العربي المعاصر، ص ٨٠.
[٩٨] أحمد شوقي الشوقيات ، ٧٩/٢.

لســـتُ أرضـــى بغيره لـــــكَ جـــــــدًّا ولا أبا

ويستدعي عبد الرزاق حسين ابنَ زيدون وولّادة جزءًا في حركة من حركات نصه الطويل "بوابة العشق" الذي يتغنى فيه بماضي الأندلس وشوقه إليها. فهو يدعو الحارس أن يفتح له بوابة عشقه على الأندلس، وبالتحديد قرطبة المجد، وهنا، يتداعى إلى ذاكرة الشاعر الحديث الشاعر ابن زيدون وقصة حبه مع ولّادة مشيرا إلى أثر هذه القصة في الثقافة العربية، إذ بها يسمرون، وأشعارها يرددون، لكنه توظيف مباشر يتوقف على ذكر الكنية مضافة إلى الضمير العائد على ولّادة، وهو شكل بسيط من أشكال التوظيف لا نشعر فيه بعمق الصلة بين الشاعرين، فهو يردد مع الناس، ولا يبدو أن هناك معاناة خاصة جمعت الشاعرين. يقول [٩٩]:

هيّا يا حارسُ فلتفتحْ لي بوابةَ

عشْقي

قارورةَ شوقِي

لقرطبةِ المجدِ أَرْبَاضِها

لولّادة وابنِ زيدونِها

لقصةِ حُبٍّ سَمِرْنا بها

وعشنْا نردّدُ أشعارَها

---

[٩٩] عبد الرزاق حسين، الأندلس في القصيدة العربية المعاصرة، ص ٣١٩.

إطار التشكي من حاضر بئيس

يطل علينا موسى حوامدة بقصيدته: "فلامنكو" ضمن مجموعته الشعرية "شجري أعلى" متخذا من اسم تلك الرقصة "حربا بين الماضي والحاضر"، بين قلب العربي والإسبانية بما تشير إليه من دلالات التوحد ضد الظلم ومعاني الرفض والتمرد والحزن. وفي ظل هذه الأجواء، فإنه يجد الفرصة مواتية ليرجع إلى الوراء بذاكرته الشعرية التي تختزن أسماء ومواقف كان لها دور عظيم في تاريخ الأندلس، ليراها قد تغيرت صورتها واختلفت أحوالها مقارنا بين الواقع والماضي، بين الأندلس وإسبانيا، فيرى "غرناطة تهتز"، و"الداخل يهوي"، و"ابن زيدون يترنح"، و"ابن حزم يشنق بالطوق"، و"ولّادة..." وطارقًا وأبا عبد الله الصغير يتهاويان.

يلْتَفِتُ قلبي للحرية

فيضج الصّدرُ المتعبُ

ويغنّي بالإسبانية:

فلامنكو

فلامنكو حربٌ بين الماضي والحاضرِ

تتلاحقُ دقّاتُ الأقدامِ

تتسارعُ إيقاعاتُ الأكْعُبِ

فأرى غرناطةَ تَهْتَــزُّ

وأرى عبدَ الرّحمنِ الداخلِ يَهْوي

ابنَ زيدون يترنّحُ

ابنَ حزم يشنق بالطوقِ

أرى ولّادة بنتَ المستكفي

أرى ما يكفي [١٠٠]

ولا بد أن الحوامدة قد اختار من بين الشخصيات الأندلسية التراثية الأكثر لصوقا بذاته والأقرب تجربة إلى معاناته، فكان لابن زيدون وعشيقته ولّادة حظ من ذلك، لكنه يقف عند حدود ذكر الكنية للشاعر والاسم المباشر للشاعرة في أبسط أشكال التوظيف معتمدا على حضورهما العاطفي في الذاكرة الشعرية الجمعية التي تكن لهما دفئا وعطفا كبيرين، فهما، لا لخصوصية عالية، قد وظفا في النص، بل إنهما قد ذكرا في جملة الأسماء التي هي من متعلقات الأندلس في الذاكرة، وليس الأمر في وقوع الشاعر المستدعي بتجارب تتوحد بتجربة ابن زيدون وولّادة بنت المستكفي.

—

تتساقط أسْدُ القصرِ الأحمرِ

—

يتراجعُ طارق

ماذا لو لم تحرقْ

عرْشَ الماءِ

ولمْ تخْرِقْ أسْتارَ الميناءِ؟

..

..

---

[١٠٠] موسى حوامدة، شجري أعلى، عمان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٩، ص ٣٣-٣٥.

يتدفّقُ في الخاطرِ

وَجْهُ الراقصةِ الأسْمَرِ

بملامحها العربيّة

لكن بالإسبانيّة

يأتي رقصٌ ساحر

ط ط طط ط ط طط [١٠١]

الكل يتهاوى، في نظر الشاعر الراوي، كناية عن ضياع الأندلس، ثم يتأسى المشرق بالأندلس فـ"يتشظى باب الشام"، "تتناثر بغداد"، "تتناثر بيت المقدس" لتتحد الصورتان، ويعيد التاريخ مجرياته من جديد، فما وقع لهم في الأندلس/الماضي/ملوك الطوائف يقع لهم اليوم تشتتا وفرقة، فيخلع الشاعر أحاسيسه من واقعه على ماضيه، ويجعل وجه الراقصة الأسمر التي سيحبها إبراهيم طوقان، مشيرا إلى عروبة الأصل، يتدفق في الخاطر لا باللغة العربية، بل "بالإسبانية" ليعلن خيبة أمله في العرب قديما وحديثا، ويجعل روحه تطلع مرتين: إيفيفا إسبانيا، والواقع المر.

يتأسّى وجْهُ الشّرْقِ

يتشظّى باب الشامِ

تتناثرُ بغداد

أو بيت المقدس لا فرْق

---

[١٠١] السابق، ص ٣٣-٣٥.

يتجاوز هذا الرقص دمي

يهمي

في مسرح روحي

روحي ال/ تطلع من جسدي

إذ ترقص مع إسبانيا

أو تنشد معها:

إيفيفا إسبانيا [١٠٢]

إننا، عند شاعر آخر، مخيرون بين زمنين: "زمن مضى لا نستطيع الرجوع إليه، وهو زمن الرجال الأفذاذ، وزمان آت نحن أضعف من أن نلحق به، فلنلحق بركب المخدَّرات النواعم، أو لنسرع كي نلحق بالأطلال، وهو الحل الذي اختاره أحمد بخيت" [١٠٣] في قوله [١٠٤]:

أتســـأل يا ابن زيدونٍ لمـــاذا   يعـاف الشـــدوَ جبّار الشـُّــداةِ

مضى زمن الذين حـمَوا حِـــماهُمْ   ولـــيس يليـــقُ بي زمـــنُ اللواتي

إلى الربـــع الـــخرابِ نـــعودُ رَهْوًا   فلا ثـّـقُلَتْ بطـــونُ المنـــجباتِ

ويستدعي الشاعر محمد أحمد محجوب الشاعرَ ابن زيدون في إطار التشكي من فرقة العرب وضياع فلسطين موحدا تجربتها بالأندلس. فبعد الحديث عن أيام العرب وأمجاد مروان

[١٠٢] السابق، ص ٣٣-٣٥.
[١٠٣] عبد الرزاق حسين، الأندلس في الشعر العربي المعاصر، ص ٥٣.
[١٠٤] من قصيدة "وداعا أيتها الصحراء"، الفائزون في الدورة الثامنة لمؤسسة جائزة عبد العزيز بن سعود البابطين للإبداع الشعري، "دورة ابن المقرب"، ص ٣٤.

ومساجد قرطبة وملاعبها وبساتينها يدلف الشاعر إلى توظيف الشاعر ابن زيدون، بكنيته: "أبو الوليد"، الذي قد "غنا في مرابعها" وفي "سجونها" بحب ولّادة الشاعرة، مقاربا بين تجربة ابن زيدون العاطفية وتجربة العرب الماجدة في الأندلس باعتبار الاثنين شكلا من أشكال الرقي الحضاري العربي في الأندلس إذ لا ينفصل المكان عن أهله. يقول [١٠٥]:

"أبو الوليد" تغنّى في مرابِعها وأجّجَ الشَّوْقَ: نيرانًا وأشْجانا

لم يُنْسِهِ السّجْنُ أعطافًا مُرنَّحةً ولا حبيبًا بخمر الدَّلِّ نشْوانا

قد هاج منه هوى ولّادة شَجَنًا بَرْحًا وشوقًا، وتغريدًا وتحنانا

فعاش للحسن يرعى الحسنَ في وَلَهٍ وعاش للمجد يبني المجدَ ألوانا

تلك السماوات قد كنّا نجمِّلُها بالحبِّ حينًا وبالعَلْياءِ أحيانا

وبعد الحديث عن تلك الأمجاد وذلك الحب، ينادي الشاعرُ "أبا الوليد" طالبا الإعانة منه على مصاب الأمة بفقد فلسطين. وهو، في ذلك، يوحد الفلسطيني بالأندلسي إذ يسميها: "الأندلس الأخرى" كما سيرد عند سميح القاسم أيضا، ويتحدث عن القواسم المشتركة بين الحالتين فكلاهما تحول من العز إلى الذل، ومن حياض الإسلام إلى حكم الجاهلية، والسبب في الحالتين هو التفرق والتشرذم الذي مني به الأندلسيون قديما وأمة الإسلامة في الآونة القريبة، منطلقا من ذلك كله إلى استنهاض الهمم باسترجاع القدس من أيدي يهود. يقول [١٠٦]:

[١٠٥] عبد الرزاق حسين، الأندلس في القصيدة العربية المعاصرة، ص ٤٥٣.
[١٠٦] عبد الرزاق حسين، الأندلس في القصيدة العربية المعاصرة، ص ٤٥٤.

"أبا الوليد" أعنّي ضاعَ تالِدُنا   وقد تَنَاوَحَ أحجارًا وجدرانا

هذه فلسطينُ كادت، والوغى دولٌ   تكون أندلسًا أخرى وأحزانا

كنّا سُراةً تُخيفُ الكونَ وحدتُنا   واليوم صِرْنا لأهلِ الذلِّ عُبدانا

نغدو على الذلِّ أحزابًا مفرقةً   ونحن كنّا لحزبِ الله فرسانا

ويقول[١٠٧]:

"أبا الوليد" عقدْنا العزمَ أنّ لنا   في غَمْرةِ الثّأْرِ ميعادًا وبرهانا

لهْفي على "القدس" في البأساءِ داميةٌ   نفديكِ يا "قدسُ" أرواحًا وأبدانا

سنجعل الأرض بركانًا نفجّره   في وجه باغٍ يراه اللهُ شيطانا

ويوحد الشاعر سميح القاسم الجرح الفلسطيني بالأندلسي أيضا في قصيدته "أندلس". إذ ينكرها ليمنحها عموما يجد في الأندلس التجربة القديمة التي تمتد في التجربة الحديثة للعرب؛ إن ياسمين الصبا في الأندلس ذابل في حين يزدهر في تل أبيب، ووجه غرناطه الذي استهلكته المراثي هو وجه يافا التي ماتت على قبر زرياب، واستشهاد الصقر على باب قرطبة هو اشتداد القصف على تنك اللاجئين.

ياسمينُ الصبا ذابل في رياضِ الحبيب

وازدَهت "تل أبيب"

وبكى سيدُ العاشقين

---

[١٠٧] السابق، ص ٤٥٤.

وَكَبَا سيد العارفِينْ

..

وجه "غرناطةَ" استهلكتْه المراثي و"يافا" على قبر "زرياب"

ميتةٌ من سنينْ

وعلى باب "قرطبةَ" استُشهد الصقر، واشتدَّ قصْفُ الغزاةِ

على تَنَكِ الّلاجئينْ[١٠٨]

ويستدعي القاسم، في هذه القصيدة، ابن زيدون من الماضي ليبث فيه الحياة. لكنه ليس إلا خابية عتقت خمرها صرخات الصبايا، ويستدعي ولّادة، أيضا، لكنها هي الأخرى خسرت عرضها في ملاهي الشمال، ولم تكسب إلا خبزها، وكلا الاستدعاءين مرتبط بمفردات تتنافى مع الطهارة والشرف الذي عرفا به في حقيقتهما التاريخية، فهما، إذن، ليسا الشخصيتين التاريخيتين بأبعادهما المحصورة، وإنما ينفتحان على دلالات رمزية تتصل بالقضية الفلسطينية وما يجده الشاعر الحديث من استجداء على موائد الغرب، وترك للجهاد المقدس بمعانيه السامية التي تنطلق من الذات وتبتعد عن التبعية والتنازلات التي تقدم طعام البطن وإن كان على حساب الشرف والمروءة. إنه تجلّ آخر لابن زيدون وولّادة وصورة جزئية من نص تعلق بالأندلس ووظف توظيفا دقيقا في إطار علاقة الأندلسي بالفلسطيني.

و"ابن زيدون" خابيةٌ عُتّقَتْ خَمْرها صرخاتُ السّبايا، و"ولّادة"

خسرتْ عرضها في ملاهي الشمال

(إنّما كسبت خبزها)

---

[١٠٨] سميح القاسم، الأعمال الكاملة، ج٢، بيروت، دار الجيل، ١٩٩٢، ص ٥٦٦.

يا صهيلَ الأسى، يا رنينَ السنابك، هل في المخاضاتِ كوكبةٌ

أم ترى محض آل!! [١٠٩]

ويختتم الشاعر قصيدته بمشهد حركي يصور النتيجة التي وصل إليها الوطن ومن خانوه على موائد الغرب. فعكا تمر بتجربة إشبيلية بل هي "إشبيلية الثانية" كما يسميها الشاعر ويدعو صاحبه إلى أن يشرب النبيذ تناسيا لما حصل لعكا، عكا التي جافاها الأذان وخرجت من حوزة المسلمين، وباتت مملكة الشاعر المقفرة، وبات سيفه الثليم، فلم يكن منه إلا أن خر قتيلا بعيدا عن وطنه، وإنه وإن كان يعيش فيه فعكا لم تعد عكا التي كان يعرفها. ثم يوسع دائرة إسقاط التجربة الأندلسية على فلسطين كلها فيصفها بأنها "أندلس كررت نفسها"، وتأسره اللوعة والحسرة فيكرر النداء بكلمة عامية تحمل دفقة شعورية خاصة "آخ" رأى الشاعر أنه لا كلمةً فصحى تناسب سياق المقطع أكثر من هذه الكلمة، ويظهِر ابن زيدون في هذه الحركة الأخيرة من حركات النص كدالية يابسة، ويصف ولّادة بالبائسة، فهما رمزان دالان على حالة فلسطين/الأندلس بعد فقدان العرب والمسلمين لهما، بما يوحيان به من معاني القحط والجفاف والموت.

فاجذب الزِّقَّ واشربْ على ذكر "عكا" على ذكر "إشبيلية"

الثانية!

سيدي، لن يتمَّ الأذانُ

تاركًا خلفَه الصرخة الخاويةْ

باسم زيتونة الدهر في مدخل المقبرةْ

---

[١٠٩] السابق، ج٢، ص ٥٦٨.

باسم نقشٍ على جبهة القنطرةْ

باسم مملكتي المقفرةْ

أنحني فوق سيفي الثليم، وأهوي قتيلا، غريبًا عن

الأهل والدار، في شظف الليلة الممطرةْ

آخ.. أندلسي كرّرتْ نفسها

آخ.. لا جادك الغيثُ يا زمان الفصل، كفّارتي لم تجز،

وأنا بربريٌّ ويا حسرتي لم ألدْ "خالدًا" و"ابن زيدون" دالية

يابسةْ

آخ ولادتي... آخ ولادتي البائسةْ [١١٠]

ويستند، أيضا، الشاعر الفلسطيني خالد أبو خالد على شخصيتي ابن زيدون وولّادة في سياق استدعائه غرناطة مبرزا "أجواء الإحباط التي يعيشها الفلسطيني، في ظل النتائج المترتبة على توقيع اتفاقيات أوسلو في ١٩٩٣/٩/١٣ إذ تختلط الأمور اختلاطا تضيع في متاهاته الحقوق الوطنية الفلسطينية، ويقزم الوطن الفلسطيني في الدولة الغزّية آخر ممالك انكسار "ولّادة"، وبداية مملكة تيه "ابن زيدون"، فتغلق أبواب النجاة أمام الجميع حتى لو تم التنازل عن الحقوق" [١١١]، فولّادة وابن زيدون هنا يبرزان رمزين عن الأندلس الضائعة والفلسطيني المشرد، وفي هذا توحيد للتجربة الفلسطينية بالتجربة الأندلسية كما فعل غير شاعر فلسطيني.

لولّادة القتلُ.. والذهبُ الخُلَّبِيُّ..

---

[١١٠] السابق، ج٢، ص ٥٧٠.

[١١١] محمد عبد الله الجعيدي، أعندكم نبأ؟ استدعاء الأندلس في الأدب الفلسطيني الحديث، بيروت، دار الهادي، للطباعة النشر، ٢٠٠٢، ص ٧٧.

النواعيرُ مُرْهقةٌ كالأغاني..

النوافذُ مقفلةٌ والطريقُ لإشبيليا وعرةٌ

وبعيدةْ..

ستأتي الحديقةُ ميتةً والهواء غريق..

دمى.. وبنادق.. وأوسمة.. وسجون..

....

سوى شرفة علّقتْ في التقاسيم من شعرها..

ورؤاها –توابيتُ من ذكريات ابن زيدون..

فوضى الموشح..والرقص..بَهْو..–ولَهْو– فسيح

تعازي التعازي مرهفة..نفق ضيق..

هاربون.. [١١٢]

ويستدعي الفلسطيني، أيضا، ناهض منير الريس ابن زيدون وولّادة "ليكشف عن المفارقة بين منهجين في الحب، ومنهجين في الحياة، في عصرين كل منهما محكوم بظروفه التاريخية. إذ إن ناهضا، في القصيدة النووية، شريد عبر الحدود العربية، يحمل رسائل من يحب، تطارده السلطات في حبه لوطنه ونويه" [١١٣]، يعاني من الأنظمة الجائرة التي قسمت الوطن وأقامت بين أجزائه الحدود المصطنعة، وصار الشاعر خاضعا لسلطة الأختام والأقسام تبعا لذلك، في إشارة إلى البطش السلطوي بالمواطن العربي، وبالمثقف خصوصا. إنه يستعين بقوة تاريخية يستند إليها

[١١٢] السابق، ص ٧٧-٧٨.

[١١٣] محمد عبد الله الجعيدي، حضور الأندلس في الأدب الفلسطيني الحديث، الكويت، عالم الفكر، مج ٢٨، ع٤، ٢٠٠٠، ص٢٦.

في قمة حاجته إلى النصرة فيلتجئ إلى الداخل الذي عبر الأندلس دون حدود أو سدود أو قيود، ويلجأ إلى حرية ابن زيدون في قدرته على إبلاغ الحبيبة مشاعره، إنه محروم من ولّادة الوطن/فلسطين ومن ولّادة الحبيبة/لميس إذ لا سبيل إلى كليهما فكلاهما محرم على الشاعر؛ إنها إشكالية المثقف والسلطة، في إطار أضيق، إذن.

يا ساريًا من خلف يثرب للشآمِ بلا جواز

خذني، وجنّبني وحوش البرّ

جنّبني الحدودَ

وسلْطة الأختامِ والأقسامِ

والتدقيقِ والتحقيقِ...

فإنّ معي رسائل لم يسلّمها البريد لمن أحبّ

أريد أحملها لصوب الدار

وكانت داره خلف البحار

وخلفه نجم ومئذنة

ونخل في حديقتها وفسقية

وما أنا بابن زيدونٍ

ولا اسم حبيبتي ولّادة الأحلام

ولكنّي سعيت إلى لميس

قل: أتعرفها؟

أتعرف تل زعترها؟

وما بال البريد أعاد لي كتبي

بأختام الرجوع وشُؤم مظهرها

فخذني للبحار السّبع أبحث في فم القرصانِ

عن حبّي [114]

وأما الشاعر الفلسطيني أحمد دحبور فإنه يتناجى "مع ابن زيدون في ليلته الأولى في السجن." والسجن من أبرز المحطات في حياة الشعراء إذ إنه يعبر عن علاقتهم بالسلطة وموقفهم منها، فالشعراء المعاصرون الذين يناضلون في سبيل قضاياهم قد وجدوا إلى السجن سبيلا فاستندوا إلى تجارب أسلافهم القدماء من الشعراء الذين قاسوا السجن وعانوا مرارته من قبل. من هنا، يوظف دحبور هذه التجربة من تاريخ ابن زيدون ويعالجها نفسيا مضفيا عليها دلالات عصرية ومسقطا عليها من تجارب الواقع لينصهر الماضي في الحاضر مشكلا معا رؤية الشاعر الحديث للواقع ومبرزة موقفه من السلطة ومن الشاعر القديم في آن، "فقد يجد الشاعر الحديث أن البعد الذي يناسب تجربته من أبعاد الشخصية التراثية صفة من صفاتها أو [تجربة من تجارب حياتها] فيستعير هذه الصفة أو هذه [التجربة] ويجعلها محور عمله الشعري" [115]. إن دحبور يتوحد بابن زيدون ويخاطب نفسه من خلاله، أو من خلال تجربته في السجن، إذ يدعوه إلى التأقلم مع هذا الراهن الجديد، ويجعل من الظلمة أسيرة معه لا تحسن مقاضاته، إنه يستطيع أن يقول ما يشاء في فضاء حرية تامة حيث يصير السجن حرية تامة.

بدأت ليلتك الأولى مع الليل

[114] ناهض منير الريس، عندما يزهر البرتقال، دمشق، مطابع الكرمل الحديثة، ١٩٧٨، ص.٤٨

[115] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص ٢٤٤.

فهل أعددت أحلامك؟

هل أعددت آلامك؟

أم أطبقت عينيك على وقع السكون؟

وحدك الآن

فقل ما شئت واكتم ما تشاء

لن تقاضيك هنا الظلمة [١١٦]

ويواصل الشاعر توجيه الخطاب إلى ابن زيدون مضمرا في ذلك الخطاب إلى نفسه. فهو يدعوه إلى أن يصارح ذاته في زنزانة الحرية التي لا تشمت، يدعوه إلى أن يفتح أسفاره ويشرح أسراره لذاته، أن يظهر لنفسه أخطاءه ومثالبه، أن يقاسي كل ذلك، وله أن يضحك أن يطرب أن يبكي، ولكن ليس له أن يبيع الوطن مقابل قليل من الدموع والشكوى، إنه يشير إلى الثورة الفلسطينية والمتاجرة بها هي والقضية الفلسطينية كما وجدناه عند سميح القاسم أيضا، فالسجن، كيوسف عليه السلام، أحب إليه من ذلك، إنها دعوة لخلوص الثورة والقضية الفلسطينية من الأصابع الغريبة التي تلوثها وتفقدها أخص خصائصها من الطهارة.

والزنزانة الخرساء لا تشمت

فاشرح لب أسرارك

وافتح كل أسفارك

لكن لا تبع قرطبة الثورة بالدمعة_

لا تشك...

[١١٦] أحمد دحبور، ديوان أحمد دحبور، بيروت، دار العودة، ١٩٨٣، ص ٤١٥.

وحاذر أن تهون

لك أن تضحك أو تغضب،

أو تطرب أو تبكي،

لك السجن،

وعصفور يخوض الأفق لا يتبعه الغاوون والواشون [١١٧]

وفي حركة لاحقة من حركات النص، تظهر دلالة الرمز على الثورة والقضية بشكل أوضح، فالثابتون في هذه الطريق قليل. كل من أحبتهم ولّادة/الوطن/الثورة قد ضلوا السبيل أو ارتدوا عن مبادئهم وقضاياهم أو أن أعباء الحياة قد شغلتهم عن قضيتهم الكبرى، ونتيجة لهذا التخلي، فإن الوطن أخذ يمد يديه إلى الغرب وأخذت ثورته تتلوث وتخلت "ولّادة"، بالتالي، عن صورتها التاريخية وظهرت، لدى دحبور، "ولّادة المعاصرة بصورة مزرية تنحرف تماما عما هي عليه في الماضي. لذلك، التبس الأمر على الشاعر فأخذ يبحث عن "ولّادة" الشعر، عن "ولّادة" الماضي التي اختفت من الوجود، "ولّادة" الطاهرة،... لتحل محلها "ولّادة" المعاصرة التي أخفق الجميع في صونها" [١١٨]، مظهرا تفجعه من خلال تكرار السؤال عنها، ثم وصفها بالهباء إذ إنها تبيع طهرها في "شارع الليل الحزين"، تمكن أبناء الليل/الأعداء من لثم خدها، لكنهم لا يكتفون به؛ إنْ يريدون إلّا أن يتقاسموا الكعكة بينهم حتى لا يغادروا منها شيئا.

كل من أحبَبْتُهم ضاعوا

أو ارتدّوا

---

[١١٧] أحمد دحبور، الديوان، ص ٤١٦.
[١١٨] ديانا شطناوي، ، ص١٤٣.

أو الأعباء لم ترحمْ فناؤوا

– أينَها "ولّادة" الشّعر؟

– هباء!

– أينَها "ولّادة" القلب، إذن؟

– في شارع الليل الحزين

مكّنتْ عشّاقها من صَحْنِها فاحتفلوا

لكن صحنًا واحدًا لم يكفهم فاقتتلوا

ثم أتوا من صحنها الثاني عطاشى جائعين [119]

ما النتيجة إذن؟ إن الشاعر المعاصر يشعر بالتيه. فإخوان دربه في الكفاح بين أسير وشريد وشهيد، وكثير من أصحاب القضية في غفلة من قضيتهم، وكثير سرقتهم الأعباء، بل إن كثيرا يتاجرون بهذه الثورة وهذا القضية، يبيعونها بعرض قليل من الدنيا، ليس أكثر من الراحة ولقمة العيش، فيحار الشاعر في توجيه الشكوى، فلا يجد صدرا يتوجه بها إليه، إنه مسكون بالضياع، وهذا الضياع يلبسه لابن زيدون من خلال التوجه إليه بالخطاب الذي لا يصدر من الشاعر إلا ليعود إليه، إنه يتقنع بالحديث إليه، فليس المخاطب خلف القضبان إلا دحبور/الأندلسي يتكلم إلى نفسه أو "هو ابن زيدون/الفلسطيني الفدائي المقاتل" [120] في هذا المنولوج الطويل الذي أظهره بصورة الديالوج.

[119] أحمد دحبور، الديوان، ص ٤١٧.
[120] ديانا شطناوي، ، ص١٤٢.

هكذا أضحى التنائي من تدانينا بديلا

وتناوبنا شريدًا وأسيرًا وقتيلا

فلمن تشكو، إذن؟

قرطبة؟ ... مهجورة،

عشاق "ولّادة"؟ ... مسلوبونَ مطلوبونَ

والتّجار، والمذياع، والأتباع يسرون ـ

من الجند إلى المجد،

لمن تشكو إذن؟[١٢١]

بعد كل ذلك التماهي بين الشاعر المعاصر/المستدعي والشاعر القديم/ المستدعى يبدأ دحبور بفك عرى التوحد بين الشاعرين، يشرع بتمزيق قناع الانصهار بينهما، فإذا كانا قد قبعا في السجن فإن الدواعي تختلف والهموم تفترق. فقد "يحتفظ الشاعر للشخصية بملامحها التراثية مقابلا بينها وبين الملامح المعاصرة، وقد يضفي الدلالة المعاصرة مباشرة على الشخصية بعد أن يجردها من دلالته التراثية" [١٢٢] وقد سلك دحبور المسلك الأول منهما.

ويبدأ دحبور، في هذه الحركة من النص، بمحاكمة ابن زيدون بل والاستخفاف به وبأغانيه وبمآسيه إذ يستصغر جرح الشخصية المستدعاة أمام جراحه هو. فإن كان الأول قد دخل السجن بسبب من حبه ولّادة أو طمعه في حكم فإن الأخير قد دخله دفاعا عن قضايا وطنه وشعبه وأمته، وإذا كان ابن زيدون يتغنى بمآسيه الخاصة ويرى أن الدهر قد جرحه، فإن دحبورًا

[١٢١] أحمد دحبور، الديوان، ص ٤١٦.
[١٢٢] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص ٢٧١.

يتجاوز الذاتي إلى الجمعي ليعبر عن معاناة أبناء شعبه، إنه يأخذ على ابن زيدون عاجيته ونخبويته، ويرى أن المآسي لا يأسوها إلا الفقراء، فالحياة الحقيقية، في نظره، تكون في الحواري، والسهول، والحقول، برغم كل مجاعات الفقراء والأعمال الشاقة التي يمارسونها في كسّارتهم، ولقم اللحم التي لا يستطيعون تأمينها لأولادهم حتى في الأعياد. إن دحبورا، هنا، يرفض الحكم ومن يتكالبون عليه، ويرفض الذين يتولون إدارة الدفة/"يد الفجار"، فالقيادات، في نظره، غير صالحة، لأنها تعزل نفسها عن طبقة الكادحين، ويضع، في المقابل، كل أمله في الشعب، وييأس من أي نوع من أنواع الأمل بالسلطة.

دهرك سيفٌ بيد الفجار والسيف يجول

وعلى مقربة من طعنة طائشة يعلو الغناء:

يجرح الدّهر ويأسو الفقراء

لو تعرّفتَ عليهم في الحواري

والمجاعات

وفي عري السّهول

لو تحرقّتَ إلى وجبة لحم مَرَّةً

أو مَرَّةً أخفيتَ يوم العيد عن طفلك

لو فارت عليك الشّمس في الحقل

ولو دخْتَ من الشّغْلِ على كسّارة الصّخر

ولو...

كنت، إذن، تدري معي-

كيف يفتُّ المسك في التُّرب فلا يوطأ

ولكن يحقل الأرض بأسرار الفصول

وأنا أدري من يرد الدهر بالقهر

ومن يمشي على الجمر

وأدري أن من أدعو يجيئون

كما، من قبل، قد جاؤوا [١٢٣]

وفي حركة النص الأخيرة، "يوظف دحبور رسالة ابن زيدون للوزير ابن جهور[/العربي الموالي للغرب]. تلك الرسالة التي يستعطفه فيها كي يفرج عنه، ولكنه يوظفها ليعري السلطة القمعية، ويظهرها بصورة مزرية وفاجرة، لذلك ينصح دحبور ابن زيدون بعدم استجداء ابن جهور، فهو يعيش ويسكر، ويظل الفقراء هم الضحية التي تدفع الثمن" [١٢٤]، وينصحه بترك التباكي على الواقع، وأن يأخذ سيفه المشهر هو، وينافح في سبيل قضيته إذ يصبح ابن زيدون المقاتل، هنا، رمزا على أبناء الشعب الفلسطيني الذين يخاطبهم دحبور بتوجيه الخطاب إلى ابن زيدون، مؤكدا على ما سبق من يأسه من السلطات العربية ووضع ثقته بالشعوب الذين يأسون هم جرح الدهر/"ويأسو الفقراء"، عادّا نفسه واحدا منهم/"ونأسو".

فلمن تشكو، إذن، والسيف مشهر؟

ليس يجديكَ البكاءُ

[١٢٣] أحمد دحبور، الديوان، ص ص ٤١٩-٤٢٠.

[١٢٤] ديانا شطناوي، ، ص١٤٥.

ليس يجديكَ ابنُ جهْور

إنّني خلّفته بين إماءِ القوط يسكر

كان ملء الدّهر يَحْسو

وترنّمْتُ على جرحي، فلم يصغِ، وواتاني الغناء:

يجرح الدهر ويأسو الفقراء

يجرح الدهر ونأسو[١٢٥]

وفي نوع آخر من أنواع الشكوى، يستحضر محمد الأخضر السائحي ابن زيدون عن طريق النداء بـ"يا ساكب الخمر"، في إطار الموقف من الشعر الحديث. إذ يتخذ من إعجابه بابن زيدون ابتداء من العنوان: "شاعر الخلد" إلى أبيات القصيدة ذاتها، إعجابه بأنغامه وألحانه، وسلاسة قوافيه، مدخلا لذم الشعر الحديث، إذ ضيع هذا الشعر موازينه، وفقد صلته بماضيه، وعاد "ألغازا محجبة" إشارة إلى صفتي الغموض والإبهام وربما التعمية في الشعر الحديث، ويذمه أشد الذم بجعله "نشازا" من الأصوات، موظفا "ولّادة" رمزا للشعر القديم، و"ابن عبدوس" رمزا للشعر الحديث. يقول [١٢٦]:

يا ساكب اللّحن خمرًا في أغانينا من بعد لحنك لم تسْكرْ ليالينا

تغيّرتْ بعدك الألحانُ واضْطربتْ وضيّع الشّعر -كالنّاس- الموازينا

تقاذفته دروب ليس يعرفها فضاع لا نسبًا -يدري- ولا دينا

[١٢٥] أحمد دحبور، الديوان، ص ٤٢٠.

[١٢٦] عبد الرزاق حسين، الأندلس في القصيدة العربية المعاصرة، ص ٤٥٦.

لم يلــــقَ "ولّادة" أخـــــرى يعـــــاتبها   وراح يلـقى "ابن عبـــدوس" ملايــــــينا

يا خـــــالد الشـّـعر يسقى النـاس خمرته   ما كـــــان أروع خـــمرًا أنتَ تسقـــينا

ليلاتكَ البيـــــضُ في أيـّــام قرطبـــةٍ   ما زال إيقاعـها في الـــــدّرب يســـــلينا

إطار الدفاع عن الذات

يستدعي الشاعر سليم الزعنون ابن زيدون وولّادة في إطار الدفاع عن الذات. ويحشد، في سبيل ذلك، أسماء تعلقت بالمجد والفتح الأندلسي، فـ"هؤلاء الميامين يتلذذ الشعراء بإيراد أسمائهم، ووصف أفعالهم، وكأن الغاية، أحيانا، هي تعداد الأسماء، والحقيقة أنها محاولة لتثبيت هؤلاء في عمق الذاكرة المعاصرة، فالأندلس كانت باعثة المجد وولّادة الأبطال" [١٢٧] يقول الزعنون[١٢٨]:

قالوا عشقت وهل في العشق من حرج "ولّادة" المجد كم أهدتْ ميامينا

من قائد الفتح والميمون طائره "موسى النصير" له نهدي قوافينا

و"طارق الخير" تشدو في أعنّتِه مواكب النصر تطريبًا وتلحينا

و"الداخل الصقر" و"الربْضي" يتبعه و"الناصر" الفذّ من أفذاذ ماضينا

مجاهد البحر والجلّاب أيمنهم أسْد غَطَارفة كانوا شواهينا

ويقف الشاعر فاروق مواسي في قصيدته "في قرطبة" الموقف ذاته. فيحشد الأسماء التي تدافع عن الذات العربية وحضورها في الأندلس في نص يتكون من ستة وخمسين سطرا شعريا، اختصت بعض منها بابن زيدون وولّادة كصورة جزئية يقوم النص عليها وعلى سواها من صور النص الجزئية التي تكون حركات تقدم في مجموعها رسم صورة أندلسية مستدعاة انعكاسا لزيارة الشاعر قرطبةَ. وقد استحضر الشاعر، على الترتيب، شخصية الداخل في ستة أسطر، ثم

---

[١٢٧] عبد الرزاق حسين، الأندلس في الشعر العربي المعاصر، ص ١١٤.
[١٢٨] سليم الزعنون، أغنية للزيتون، عمان، دار الكرمل، ٢٠٠٢، ص ٣٤-٣٥.

الناصر في خمسة أسطر، ثم الحكم في أربعة، ثم، منتقلا إلى الأدباء، ابن شهيد في أربعة أسطر، ثم الفلاسفة كابن رشد في ثمانية، وابن ميمون في سطرين، ثم يدلف إلى شاعرين: ابن زيدون وولّادة في أربعة عشر سطرا شعريا، ثم الفاتح في ثلاثة أسطر، "فالشاعر الفلسطيني يجوب شوارع المدينة التي تزخر بالأدباء والعلماء والفلاسفة؛ ابن شهيد وابن رشد وابن ميمون، ولا عجب "فالثقافة العربية هي الدرع الذي يحمي العربي من محاولات التذويب والتشويه المعتمدة التي يمارسها الغزاة الصهيونيون في فلسطين.

في الجامع بين الأعمدة الحمراءِ البيضاءِ

كان "الداخل" يمضي للمحرابِ

صقرًا تعرفه كل سماء

فأصافح فيه العزّة والكبْر

يبسُم في إيمانٍ

يتبّدى في كلّ الأنحاء

و"الناصر" يضفي أبّهة ويسمّي نفسَه

في قرطبة خليفة

والحصن يقاوم كل عداء

"فالنّاصر" يرفُل بالألحان العربيّة

بجروح زُفّتْ للأضواء

وهنا "الحكم" يفاخر

في مكتبة وسعت علما

يحضن كل عصافير الفنّ

كأحضان نساء

و"ابن شهيد" يكتب عند الوادي

بتوابعه وزوابعه يقرأها

وهو قرير العين

ويبزّ الأدباء

وابن الرشد بفلسفة يتأمل

ينظر تمثاله

ويرى في التمثال

فصل مقال

أسموه على قاعدته

"أفيروس"

ويطير أمامه

طير وفاء

يصحبه "ابن الميمون"

ليدلّ الحيران إلى الأقواس [١٢٩]

ولا شك في أن ابن زيدون قد كان له النصيب الأوفى من بين كل تلك الشخصيات المستدعاة من حيث عدد الأسطر. وهذا يدل على مكانته في ذاكرة الشاعر الفلسطيني فاروق

[١٢٩] فاروق مواسي، الأعمال الشعرية الكاملة، حيفا، مكتبة كل شي، ٢٠٠٦، ص ٢٧-٣٠.

مواسي، ويشير، بوضوح، عبر الوقفة الأطول، إلى تلك العلاقة الوثيقة بين الشاعرين، وأثر السابق في اللاحق، إذ شكل له مصدر إلهام ومورد إبداع، وربما هي تلك الوشائج التي تجمع الشعراء في تجارب متقاربة، ويقين الشاعر المعاصر بأن معاناته قد عايشها شاعر من أسلافه أيضا، فيشعر أن "الشاعر الجد" هو الأقرب إلى تأدية خلجات نفسه، وأن "الشاعر الحفيد" يشكل امتداد الحاضر في الماضي، والفلسطيني/الشرق الضائع بالأندلسي/الغرب المفقود.

فإذا في الدرب

"ابن الزيدون" يناغي "ولّادة"

يذكرها بالزهراء بشوق عبادة

وتمكن عاشقها من لثم الخدّ

وعتاب وعتاب

تتناءى بدلا من أن تدنو

تجفو بدلا من طيب آللقيا

فيحاذي المسجد يقرأ أحرفه الكوفية

يحمل جزءًا من سفر "العقد"

والعقد بضاعة أهلي

حتى يجلسَ في حلقات الجامع

مع صحب ظنوا أن الدهر

يجرح يأسو

والدهر قياس

فأعود لأتمّلى السقف

المصنوع من الذهب

ومن المرمر

وأشمّ عطور القمم الشمّاء

وأكاد أصلّي

حتى شيّعت على بعد ألوان الشوق الخضراء

تتمدّد أو تصغر فأخال

كيف أتاها الفاتح

يلبس تاج عمامته

يركب فرسا ومَضاء

عن بعد ألمحها الزهراء

فأقول: سلاما يا زهراء!

وسلاما يا قرطبة الدين وقرطبة الآباء [١٣٠]

وفي إطار الدفاع عن ذات الشاعر لا الذات الأندلسية يرسل ياسر الأطرش ثمانيَ رسائل معنونا كل واحدة منها بـ"إلى+اسم الشاعر المستدعى" متنقلا في تسلسل زمني من امرئ القيس إلى جرير، فالمتنبي، ثم ابن زيدون_محل دراستنا، ثم جبران، والسياب، ودرويش، منتهيا بنفسه. إذ يجد الشاعر في هذه الرسائل امتدادا زمانيا واسعا من الجاهلية إلى العصر الأندلسي فالعصر الحديث من الناحية الزمانية كما يمنحه هذا التنقل أفقا مكانيا شاسعا بما فيه من حضور

[١٣٠] السابق، ص ٢٧-٣٠.

قوي للحضارة التي ينتمي إليها الشاعر وتنتمي إليه بتحولاتها وتقلباتها وأماكنها وأزمنتها وشعرائها. "أما "الرابط الموضوعي" بين الشخصيات المتواكبة، فإنه يعتمد على قدرة الشاعر على الربط، بين عدد من الأعلام غير المتعاصرة تاريخيا، في سياق واحد، من خلال عنصر موضوعي، يعد عاملا مشتركا." [١٣١]

لقد استحضر الشاعر خيبات الشعراء في رسائله إليهم ذاكرا المحطات التي تتقاطع فيها خيباتهم مع خيباته. فامرؤ القيس خذلته الكبرياء والأنصار والملك والأب، والمتنبي خذله الملك وخيّبه الصديق، وابن زيدون خذلته ولّادة وابن جهور وخيبته تشكلت في هيئة حب، وجبران خذلته الغربة وخيبته الوطن، والسياب خذله المال والصحة وخيبته المنفى الوطن، ودرويش خذله العرب وخيبته خيمته، والشاعر يلتقي معهم في خيباتهم ويختتم قصيدته برسالة إليه تظهر مفارقة يتجلى فيها عمق مأساته وخيبته فهو الفقير الذي "قلبه رغيف دم مستدير"، الفقير المضنى الذي يبيع ما يغنيه لسواه ولا يتحصل منه شيئا، يبيع الضوء/القناديل للمحبين، ويغرق في الانطفاء والوحدة.

يعنون الأطرش قصيدته بـ"رسائل" ويجعل الرسالة الرابعة موجهة إلى الشاعر الأندلسي ابن زيدون إذ يلتقيان في خيبة ما. فالشاعر يرسل إلى نفسه عبر ابن زيدون رسالة تيئيس من الوصول إلى الغاية مبتدئا الرسالة بجملة اسمية تدل على ثبات هذه الرؤية واستقرارها: "جميل هو المستحيل"، ثم يزيد من تعميق الرؤية بأن "ولّادة لا تحبك" مبرهنا لحكمه السابق، ومؤكدا إياه بأن "الخفافيش/جاءت بليل" اتصف بأنه "طويل الردى" وفرقت بين المحبين ابن زيدون وولّادة باعتبار ولّادة رمزا للوصول إلى الغاية التي حالت الخفافيش دون بلوغها؛ إنها ثنائية الوصل والفصل؛ الممكن و"المستحيل" التي جمعت الشاعرين في رؤية واحدة.

---

[١٣١] أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري: دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص ٥٧.

-4-

جميلٌ هو المستحيل

ونقرُ العصافير يغري الصبايا

عرايا

على مخمل الصبّح– أن يسترحْنَ

وأن يمتشقْنَ رماح الشبقْ..

ولكن ولّادة لا تحبك!..

لأن الخفافيشَ جاءت بليل طويل الرّدى

دمٌ في المدى

وسيفك يعزف لحن الحبق!.. [١٣٢]

---

[١٣٢] ياسر الأطرش، وقلبي رغيف دم مستدير، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٢، ص ٣١.

إطار العاطفة والشوق

أفـــــــدي بـــــروحي غيـــدَ إشبـــــيليَة   وإن أصـــبنَ القـلـــبَ صـــابَ العــــــذابْ

إن المطلع السابق[١٣٣] قبل الخوض في رحاب القصيدة، يومئ بإشكالية علاقة طوقان الفلسطيني المشرقي بـ"غيد إشبيلية" المغربيات الأندلسيات. فإضافة إلى تباين المكان والتحام النسب، فإن طوقان/المشرق يعطي ويفتدي بروحه، ولكن الغيد/المغرب لا يقدم سوى "صاب العذاب"، ليجعل الشاعر من هذه الانطلاقة معيارا عاما للقصيدة يحكم ما في تلافيفها من أحاديث متنوعة: كالأجزاء المختصة بوصف الغادة أو تلك المتعلقة بعلاقته بها أولا، ثم وصف تفارقهما ثانيا، أو الحديث عن الأندلس وربوعها وأيامها الخوالي.

لقد تولع إبراهيم، حين كان يعمل في بيروت، بـ"مرغريتا" الراقصة التي صادفها حينما كان يتردد على مقهى النجار، ورأى فيها تمثيلا صادقا للجمال الأندلسي.[١٣٤] فأيقظت الأندلس فيه وحفزته إلى أن استدعى "مفهوم الأندلس المرهفة كما ترسمها الذاكرة الجماعية العربية" [١٣٥]؛ لقد أحب الأندلس التي فيها، فشرب من "كأس عقارها" ومن نبيذ "فيها" وقضى معا ألذ الليالي كما شرب العرب من "ربوع الأندلس" وسمروا في "الأعصر الخاليات"، ثم بعد أن استقرت الغادة الإشبيلية في قلبه كما استقرت الأندلس في قلوب العرب وولّادة في قلب ابن زيدون "شط المزار" و"ساقها البين" قبل أن "يشفيه رشف ثناياها العذاب" دون أن تترك له "لبّه" كما فعلت ولّادة بابن

---

[١٣٣] إبراهيم طوقان، الأعمال الكاملة، الكويت، مؤسسة جائزة عبد العزيز بن سعود البابطين، ٢٠٠٢، ٢٤٥.

[١٣٤] (البدوي الملثم) يعقوب العودات، إبراهيم طوقان في وطنياته ووجدانياته، بيروت، منشورات المكتبة الأهلية، ١٩٦٤، ص١٥٦، ١٥٨.

[١٣٥] محمد عبد الله الجعيدي، حضور الأندلس في الأدب الفلسطيني الحديث، ص٣٤.

زيدون، وكما صنعت الأندلس، تماما، بالعرب إذ لم تخرج من ذاكرتهم إلى اليوم، فلم يملك هو والعرب إلا أن "يذرفوا على أيامهم الغابرة" فاختتم قصيدته "بالتفجع على فقدان ذلك الفردوس، وهي نهاية رومنسية تخيم على أجواء قصائد ابن زيدون الغزلية." [١٣٦]

فما الغادة "إذا ما كشفت الغطاء الشفيف سوى الأندلس" [١٣٧] يقول :

لا بـدّ لي إن عشـْـــتُ أن أعطـــــفا   على ربــــــا الأنـــدلس النـّـــاضرةْ

وأجْـــتلي أشـــــباحَ عهدَ الصـّـــــفا   راقـــــصـــــةً فتـّــانةً ســــــاحرَةْ

هـــــناك لا أمــــــلك أن أذرفـــــا   دمــــعي على أيّامــــنـــــا الغابـــرةْ

عســــاك يـــا دمــــعَ محـــبّ وفى   تــــردّ جـــــناتِ المـــــنى زاهـــرةْ

ويتخذ الشاعر عبد العزيز سعود البابطين من أسلوب الرسالة قالبا لقصيدته المرسلة إلى ولّادة، ويسمها بـ"رسالة إلى ولّادة". فهو، مولع، كطوقان، بفتاة عشقها، جمعت سمات الشرق والغرب، من أرض الأندلس، وهو، في غضون وصفه لها ولمحاسنها، وذكراه لأيام حبها ووصلها، يتوحد مع ابن زيدون في تجربته ويجعلها "ولادت"ه الخاصة، باثًّا أشواقه وأحزانه عبر إسقاط تجربتهما على تجربة ابن زيدون وولّادة الإبداع، متحدثا عنها بإيراد اسم "ولّادة" مضافة إلى "الإبداع" مرة و"الإلهام" أخرى وكنية "ابن زيدون" مقترنة بـ"فنه" حينا و"وجده" حينا آخر. يقول[١٣٨]:

مـــلكـــت فـــؤادي يـــا فتـــاة عشقـتها   بأنـــدلـس ظـــمآن للـــحب صـــــاديـــا

---

[١٣٦] السابق، ص٣٤.
[١٣٧] إبراهيم طوقان، الأعمال الكاملة، ٢٤٥.
[١٣٨] عبد الرزاق حسين، الأندلس في القصيدة العربية المعاصرة، ص ٣٣٦.

بها من سمات الشّرق والغـــرب ما سبــى   فــؤادي وأغـــوانـــي وأورى خـــيـــالــــيا

ألا يا ابنةَ البدرين فـــي اللـــيل والضّــحى   بســــــحْـــرك أخـّـــاذًا أنــــرْتِ حـــياتـِيا

تـــذكـــرتُ أيّـــام الصــــبابــــةِ بعـــدكم   بأنـــدلـــسٍ والـــحـــبّ إذ كـــان صـــافـيا

و"ولّادة"الإبـــداع والـــشّـــعـــر والهـــوى   وفنّ "ابن زيـــدون" يـــناغي القـــوافـــيا

ثم يقول [١٣٩]:

وأمّا أنا فـــي لـــيلـــة الوجـد هـــــذه   فقد غالني من لاعِـجِ الشـــوق مـــا بـــيـــا

بـ"ولّادة" الإلـــهـــام أستـــلـــهم الجـــوى   بـــوجـــد "ابن زيـــدون" كويـْـتِ فـــؤاديـــا

وأما الشاعر راشد المبارك فإنه يرسل "رسالة إلى ولّادة"، مستندا إلى أسلوب الرسائل شكلًا من أشكال الخطاب الشعري، متقمصا بعض ملامح ابن زيدون. فيتلاقى الشاعرُ بابن زيدون في كونهما بعيدين عن الحبيبة، ما أشعل في نفس ابن زيدون أن يكتب فراقياته وأشجانه وألهب في المبارك أن يسطر اشتياقاته ووجداناته متكئا على قصة الحب المتجذرة في العقل العربي والمتصلة بخصوصية المكان الأندلسي الذي يرمي بظلاله على تلك التجربة ويمنحها إشعاعات دلالية وأبعادا متنامية.

يبدأ الشاعر بالمغزى الذي هو محور النص شاكيا بأن حبيبته "محرمة"، وهي في أرضه، مكررا هذه الكلمة ثلاث مرات في الحركة الأولى من النص معتمدا على التشكيلات البصرية

[١٣٩] السابق، ص ٣٣٨.

بترك بعض الفراغات التي تعبر عن فجوات الدفقة الشعورية لدى الشاعر وتسمح للقارئ بأن يكون فاعلا في ملء هذه الفجوات بمشاعره هو ليكون تلقيه النص في نسق تفاعلي يشترك فيه القارئ والشاعر في صناعة النص وتشكيل رؤيته وانفتاحه على القراءات المتنوعة.

حبيبـــــــتي، محرّمة

حبيبتي

في أرضنا محرّمة

في كل ما تروي دفاتر الأولى

محرّمة [١٤٠]

ويعبر عن مكنونات صدره بأنساق متماثلة في التركيب إذ يبدأ أربعة أسطر متتالية بقوله: "إثم إذا" هفا قلبه إليها، أو رآها في المنام، أو أمل لقياها، أو خط لها بيت غزل، وقد يكون الإثم الأخير هذا صدى لتجربة ابن زيدون مع ولّادة وما صحبه من حسد الشعراء إياه لقربه منها ومكانته من قلبها، أو حينما كان في السجن إذ انقطعت سبل الوصول فصار من الإثم أن يبثها أشواق روحه ولواعج صدره، لكن سبب حرمة الحبيبة لدى المبارك تبدو مختلفة عن حالة ابن زيدون.

إثم إذا القلـــــــب لــــها يوما غـفا

إثم إذا الطـرف رآهـــــــا في الغـفا

إثـــــم إذا طـاف بلقياها أمـــــــــل

إثم إذا خـــــــــــط لها بيت غزل

[١٤٠] راشد المبارك، رسالة إلى ولّادة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٥، ص ١٣.

لأنّني قــد جئــت هذا الكــــــون

من قبل أن تأتي له حـبــيبــتي [١٤١]

أو أن السبب يكمن في إشكالية العمر تلك القضية المجتمعية التي تؤطر الحب في سن معينة. فأربعين الشاعر قد حرمت حبيبته عليه، وألزمته بجفاف النبعة، وموت الشهقة، ومحاصرة الدوحة، وتبديد الشمعة، وقد قدم الشاعر هذه التبعات في أنساق متماثلة أيضا تكاد تقرب هذه القصيدة في بنائها الشكلي من الموشحة، واعتمد، أيضا، على التشكيلات البصرية التي أراد منها إبراز كلمات ذات دلالات عاطفية لها في قلبه عميق صدى.

حبيبتي، محرمة

لأنّ لي من السّنين أربعين

علي أن تجفّ

دمعتي

وأن تموت في اللّقاء

شهقتي

وأن يحاصر الصّقيع

دوحتي

وأن تبدّدَ الرياح

شمعتي [١٤٢]

---

[١٤١] السابق، ص ١٤.

[١٤٢] السابق، ص ١٤.

وتسيطر ملامح الرومنسية على عموم مقاطع القصيدة. فيظهر، إلى جانب المشاعر الموجهة إلى محبوبة الشاعر، لجوءه إلى الطبيعة كنهدات النسيم، وخرير الغدير، ... فهو يلاقي في الطبيعة ما يلاقي في محبوبته، أو يلاقي فيها ذكرى من محبوبته المحرمه، وهو، في هذا النحو، قد تلاقى مع ابن زيدون الذي لجأ، أيضا، إلى الطبيعة، طبيعة الأندلس، بخيريها ونسرينها وأفق زهرائها الطلق ونسيمها المعتل إشفاقا على ابن زيدون.

قد علّمتـــــني الكثـــــير

ووسّدتنـــــي الشوك والعبير

وأمطرتني في العنـــــاق

ضـــــوعة العبيـــــر

فصرت أستشفّ

همسة الضّمير

وتمتمات الشّوق

من قبل المسير

ورفّة الجناح

قبـــل أن يطير

ونهدة النسيم

فـــارق العبير [١٤٣]

[١٤٣] السابق، ص ١٨.

ويتجاوب صوت الشاعر سليمان العيسى مع صوت راشد المبارك إذ يرد عليه بقصيدة سمّاها: "من حرم الثمر الشهي".[١٤٤] وقد أدرجت هذه القصيدة في مجموعة المبارك الشعرية "رسالة إلى ولّادة" على أنها رجع صدى جاء انعكاسا من مرآة الشاعر العيسى الذي وضح في إهدائها أنها إنما كتبت على هامش رسالة المبارك، غير أن هذه القصيدة موجهة في كلّيّتها إلى المبارك ولا يظهر فيها ابن زيدون ولا ولّادة. بيد أنه يعود ليكتب قصيدة: "إلى ولّادة..مرة أخرى" مستدعيا ابن زيدون وولّادة، ويبدو أن هذه القصيدة هي، أيضا، رجع صدى لقصيدة المبارك وإن لم ترد إشارة إلى ذلك في مقدمة القصيدة.

يبدأ العيسى قصيدته بالاستفهام عن مجيء صوت الشاعر بعد أن طوى العباب ليوقظ درة الزهراء_ولّادة. ويكرر كلمة صوته مرتين في الحركة الأولى من النص ثم يقول كلاما على لسان الشاعر [١٤٥]:

محرّمة بأرضي أنت.. يا أغـرودة الحب!

محرّمة أغاني الحب والنبضـات في القلب

محرّمة غدائـــــــرك التي تـهَبُ القصائد

للشروق وللغـــــــروب ولـلصّبا العابر

محرّمة سماوات تنـــــــــام وراء عينيك

---
[١٤٤] السابق، ص ١٤٩-١٥٥.
[١٤٥] سليمان العيسى، الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٥، ص ٥٢٨.

ولا شك في أن كلمة "محرمة" هي الكلمة المحورية التي دارت حولها قصيدة المبارك، إضافة إلى تلاقي الشكوى من التحريم وتوافق أسبابها مع قصيدة المبارك التي حللناها قبلا، كما أن الشاعر يعمد إلى لازمة يبتدئ بها النص وتتكرر في جسد القصيدة ثم يختتم بها متصاديا مع الشكل الذي اتخذه المبارك جسدا لقصيدته في بناء أقرب إلى الموشحة كما أسلفنا.

إن العيسى يرى الأندلس، وولّادة، ملهمتين للشعراء الذين هم "حريقة الغابة البكر" والذين "يشتعلون"، كراشد المبارك، لـ"كي تتنفس الدنيا". وهو، بذلك، يوحد بين هموم الشعراء، ويلمح إلى معاناتهم المشتركة، ووقفتهم أمام ما يلهمهم، وهو، هنا، "نوافذ الزهراء". فكما وقف ابن زيدون الشاعر عند تلك النوافذ، وهو الشاعر القديم، يقف الشعراء المحدثون أمام نوافذ الزهراء وقرطبة والأندلس لتلهم ولّادة الرمز ألقا وشعرا يصل جسر الحاضر بالماضي ويصدر فيه الشاعر الحديث من تراثه الأندلسي، هذا الصدور الذي يشير إلى قوة علاقة الشعراء بتراثهم وإلى اتصال الهوية العربية الإسلامية بين أجزاء الوطن الإسلامي واتحادها فرصافة بغداد ورصافة قرطبة عينان ينظر بهما الشاعر العربي في القديم والحديث.

هم الشّعراء ما زالوا

حريقَ الغابة البكر

ويشتعلون كي تتنفّس الدّنيا

غريب اللّون والعطر

هم الشّعراء..

هم الشّعراء..

أمام نوافذ (الزّهراء)

كما كانوا.. كما كان "ابن زيدونـــك" [146]

ونجد الشاعر يستدعي شخصية ابن زيدون، في المقطع السابق، في هذا الإطار العاطفي، في تركيب إضافي يضيف فيه ابن زيدون إلى ولّادة من خلال ضمير المخاطب المتصل "ابن زيدونــك" إذ تفرد بهذه الإضافة، مكررا هذا التركيب مرتين.

مجانين الرؤى والوردة الحمراء ما زالوا

مجانين ابتكار النشوة الأبدية الهوجاء ما زالوا

يغنون الحنين الجارف الأبدي ما زالوا

كما غنى "ابن زيدونـــك" [147]

ويقف الشاعر الزبير دردوخ وقفة عاطفية مع ابن زيدون، أيضا، في قصيدته "هي والسندباد" مهديا إياها "إلى.. ابن زيدون.... شاعر الأندلس". إن حاشية العنوان أو حاشية الإهداء [148] هذه تعد افتتاحية ثانية، "ولها دور مهم في تحديد موقف المتلقي من النص" [149] فيظهر، في العنوان، ضمير المؤنثة الغائبة المنفصل "هي" معطوفا عليه اسم "السندباد" الذي يظهر من الإهداء، الذي أسلفناه، أنه ابن زيدون، لتكون المضمرة هي ولّادة الشاعرة، فالشاعر الحديث يناغي الشاعر القديم تجربته العاطفية ويستدعيها بإطار حداثي جديد يقوم على مماهاتها بشخصية أسطورية من التراث العربي/السندباد مضفيا عليها دلالات الرمز الخاصة بما في ذلك من تعميق للرمز وإثراء للقصيدة ليشكل الرمزان متحدين رمزا نضرا جديدا.

---

[146] السابق، ٥٢٨.
[147] السابق، ٥٢٨.
[148] سامح الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص ١٠٥.
[149] السابق، ص ١٠٣.

ومع هذه التقانة العالية، إلا إن الشاعر الحديث قد اتخذ لقصيدته قالبا عروضيا خليليا، ولم ينح إلى الأشكال الحديثة كقصيدة التفعيلة مثلا. الأمر الذي يشير إلى دلالتين: أن القصيدة العربية ذات الشطرين ما زالت قادرة على حمل أبعاد التجربة الشعرية المعاصرة بما فيها من تقانات الترميز وملامح الغموض؛ وأن الشاعر الزبير ما يزال مفتونا بالقصيدة العربية التقليدية والثقافة العربية، وأنه يراها قادرة على مواجهة روح العصر، فقد اختار شخصيتين من التراث العربي ودمج بينهما لينتج من الرمزين رمزا واحدا موحيا أن الثقافة العربية فيها معين لا ينضب من التراث الذي يمكن أن نتعامل معه بطريقة جديدة تضفي عليه وتمنحه وتكسب معاصرنا قيمة الانبثاق من الأصل ليجمع شعرنا المعاصر، بذاته، بين الأصالة والمعاصرة. ويتخذ الشاعر الأسلوب الوصفي المتجه إلى وصف "حالة ما، فهو يصف رحلة السندباد ابن زيدون في حبه وغربته وسياسته." [١٥٠]

مُدلِجٌ في بحارها سندبادا　　أفلتَ البحرَ من يديه وعادا

ملكًا ضيع البلاد فألقى　　كلُّ همٍّ في روحه الأوتادا

كيف يستدرج البحارَ وقد أغـ　　ـفت على كفٍّ من أبادت ودادا

هي أزكى من الورود عبيرًا　　وهي أقوى على الحنين فؤادا

فاستبق حلمك القديم إليها　　وامتشق قلبك المراق مدادا

واركب الحرف صهوةً وصهيلا　　فصهيل الحروف أقوى مدادا [١٥١]

---

[١٥٠] عبد الرزاق حسين، الأندلس في الشعر العربي المعاصر، ص ٢٠٤.

[١٥١] مختارات من الشعر العربي في القرن العشرين، ج١، ص ١٧٨.

يبدأ الشاعر قصيدته بجمله اسمية يكررها غير مرة مع بداية حركات النص الثلاث الأولى. ففي الأولى يكون "مدلجا" في همومه، وفي الثانية "غارقا" في بحارها، وفي الثالثة "تائها" في بحارها أيضا، ولكنه في كل الأحوال "سندباد" في نسق مطابق يسمح للشاعر بالبدء من جديد أو بتعدد البدايات بسبب تعدد صور الشاعر المستدعى وأحواله في نفس الشاعر المستدعي، فكأنه يبدأ من جديد. ففي الحركة الأولى يظهر لنا سندباد البحري. الملك المهموم الذي يفلت البحر من يديه ويعود، مع أنه يستطيع أن يستدرج البحار بوداده، في إشارة إلى ولّادة وتمنعها على المحبين، ومن ثم يتوجه إليه بمواصلة السعي نحو حلم الوصال بمداد القلب وصهوة الحرف الذي يراه الصهيل الأقوى. "فإدلاج السندباد وغرقه وتيهه في بحار محبوبته يظهر بمحاولة السندباد الحصول على بغيته" [١٥٢] في هذه الحركة من النص.

غـارقٌ فـي بـحارهـا سـندبـادًا يـا شـتـاتـًا يـُلَـمْـلِمُ الأبـعـادا

يـا فـؤادًا مـُهَـجَّـرًا وحـنيـنًا بـيـن جـنبـيهِ فـتّـتَ الأكبـادا

لو تشـاء الـرؤى تـكـون عـيـانًـا كـي يـراها حـقيـقـةً واعتـقادا

لـو تـشـاء الـخـطـى تكون جناحًا كـي يـوافـي سـمـاءها أو يـكادا

كـي يـدانـي سـماءها قـد يعـادي نـفـسـه لا يـهـمّـه أن يعادى [١٥٣]

وأما الحركة الثانية فينتقل فيها من الدائرة الذاتية/همومه إلى دائرة الآخر/بحارها بما لاتصال الضمائر من دلالة على ذلك أيضا، ويستبطن في هذه الحركة نفسية العاشق ابن زيدون

[١٥٢] عبد الرزاق حسين، الأندلس في الشعر العربي المعاصر، ص ٢١٩.
[١٥٣] مختارات من الشعر العربي في القرن العشرين، ج١، ص ١٧٨.

"مهجر الفؤاد" ذي "الحنين الذي فتت الأكباد"، الذي لشدة سكونها فيه تكاد "الرؤى تستحيل عيانا"، فهو في شتات "يلملم الأبعاد"، وأما الحركة الثالثة، فعلى أنها تدور في فلك الآخر/ولّادة، إلا أن انعكاسات الآخر تسيطر على الحركة فقد بانت حقيقة هذا الحب بتغير أحواله إذ شرب الوهم عمر الشاعر.

تـــائـِـــهٌ فـــي بــــحارهـــا سـندبادا   شـــرب الـــعـــمـــرَ وهـــمُـــه واســـتزادا

أســـــرج القلـــبَ أمنـــياتٍ تــــراءت   في الحـــنايـــا مـــراكـــبًا وجـــيـــادا

وأضــاءتْ مـــنـــارةً فـــتـــلـــظّـــى   والـــخـــطـــى زادهـــا الحـــنـــينُ اتقادا

فـإذا الأبـــعـــاد القصـــيّاتُ شـــبـــر   وإذا الـــبـــحـــرُ صـــار فـــيه امتدادا [١٥٤]

وبعد أن يستمر بوصف الحالة النفسية للشاعر ومدى عشقه لولّادة، فإنه ينتقل بتسلسل زمني إلى التقدم في السن. فالعمر سحب ظله على الشاعر وأحال جمره القديم إلى رماد، وألقى على الدروب وشاح السواد وعلى الأفق دمعة الحداد، ونفد زاد الشاعر وتهاوى المعبد الذي عاش عمره ليبنيه فأصاب العباد الخرس.

ســـحـــب الـــعـــمـــرُ ظـــلَّهُ وتمادى   تـــاركـًـا جـــمـــرَه الـــقديـــمَ رمـــادا

حيث ألقـــى عـــلى الـــدروب وشـــاحـًـا   وعلـــى الأفـْــقِ دمـــعـــةً وحـــدادا

فـــإذا زاده الـــذي مـــا تـــمـــنـــّـى   أن يـــوافـــي النـــّفادَ وافـــى النـــّفادا

---

[١٥٤] السابق، ج١، ص ١٧٩.

وإذا المعبـــد الذي عـــاش يـــبـــنـــيـ ـــــهِ تهـــاوى وأخـــــرسَ الـعبّـــادا [155]

فمن المعشوقة، إذن، سوى الأندلس؟ وما المعبد الذي تهاوى سوى حضور العرب فيها؟ ومن العباد سوى العرب؟ إن الشاعر ليمزج بين الفردي والجمعي، فكما تهاوت قصة ابن زيدون وولّادة كذلك تهاوت قصة الحكم العربي للأندس وأضحى كلاهما رمادا بعد اتقاد، وهلاكا أعقب الدموع والحداد.

ويتخذ الشاعر عبد العزيز قاسم من الأغنية شكل خطاب شعري يوجهه إلى ابن زيدون في قصيدته "أغنية حب إلى ابن زيدون". وإذا كان منطلق هذه القصيدة كما يصرح الشاعر في العنوان وفي مقاطع القصيدة حب ابن زيدون، فإنه يتحدث من خلال هذا الحب عن عدة قضايا ويبرز موقفه منها، كعلاقة ابن زيدون بولّادة وعلاقة ابن عبدوس بها، علاقة المغرب العربي/تونس بالأندلس، الشعر القديم والحديث، دور ابن زيدون السياسي ومكانته في قرطبة، التقدم التكنولوجي والنهضة، وغربة الشاعر المعاصر.

يبدأ الشاعر قصيدته بالنداء الموجه إلى ابن زيدون مستدعيا إياه بكنيته الشهيرة، وطالبا منه أن يعيره أبرز ما فيه وهو الإيقاع، والشوق، والحزن، إذ يرى نفسه امتدادا لابن زيدون وآخر الغاوين من الشعراء. وهو، في المقابل، يستدعي ولّادة باسمها المباشر، وهي تستجدي الدليل على انتهاء التنائي بينهما، ومن ثم يؤكد على حضور ابن زيدون في العقل الجمعي وتواري ابن عبدوس من حياة ولّادة.

يا "ابن زيدون" أَعِرْني منكَ لحنًا وهديلا

[155] السابق، ج١، ص ١٨٠.

إنّني عنكَ ورثت الشّوق والحزنَ الطّويلا

هذه "ولّادة" تسأل تــــــستجدي الدّليلا

أوما زال التّنائي من تـــــــدانينا بديلا

يا "ابن زيدون" أعرني منك لحنًا وهديلا

إنّني آخر غاو يسلك الشعر سبيلا

لمْ تزَلْ في القلب حيًّا و"ابن عبدوس" توارى

لم تعد "ولّادة" في حبّها تشـــكو انشطارا

رفعت عن شُرفة القصر الذي تـدري الستارا

ومضتْ ترقب من خيلك ركضــًــا وغبارا

لم تزل في القلب حيًّا و"ابن عبدوس" توارى

خاب من قارع حرفًا ولغير الحرف ثارا [١٥٦]

وينزع هذا الحب إلى اللغة الاشتراكية. إذ يجعل من ابن زيدون سيدا له "أتباع"، وأن هؤلاء الأتباع "رفاق" في "حزب" الهوى، الذي أطبق حبه عليهم إطباقا، يسيرون "بالمناشير" في كل "زقاق"، مجليا هذا الحب من خلال ثنائية الوصال/الفراق وثنائية البرد/الاحتراق، وتستمر لغة الحزبية والحرب من خلال ثنائية المغلوب/الغالب، ومفردات مثل: تعلو؛ تمردت؛ اتخذت الدهر خصما، سهما.

نحن أتباعك في حزب الهوى نحن الرفاق

---

[١٥٦] عبد الرزاق حسين، الأندلس في القصيدة العربية المعاصرة، ص ٣١٩.

أطبقَ الحبُّ علينا ما لنا مـــــنه انعتاق

وإذا رُمْنا وِصالاً عاجلونا بالـــــــفراق

جنةُ العشّاق مزجٌ بين بردٍ واحـــــتراق

نحن أتباعك في حزب الهوى نحن الرّفاق

بمناشيرك جُبْنَا كل درب وزقاق

أيها المـــــغلوب تعلو غالبيك اليوم نجمًا

يا "ابن زيدون عرفت الحب كابوسا وحلمًا

وتصفحت الليالي كتبا فازددت علــــمًا

وتمردت اضطرارا فاتخذت الدهر خـصمًا

أيها المغلوب تعلو غالبيك اليوم نــجمًا

أغنيات الحب تحيي إذ تصيب القلب سهما [١٥٧]

ويستمر نهر الحب متدفقا ليجمع الشاعرين في الجرح. فعلاقة الأندلس بتونس تتجاوز الجوار المكاني إلى التوحد والتماهي في نظر الشاعر إذ يستحضر لجوء أهل الأندلس وقت الغلس إلى بلاده. وفي المقابل، يرى في الأندلس "وطنه الثاني" الذي يسترجع في نفسه.

كل حُب كل شعر لاجـــــئ أنــــدلسي

حل ركبي لاهثا عند حلـــــــول الغَلَسِ

كنت أخشى أن تراني عينُ بعض الحرَسِ

وطني الثّاني هنا اســـترجعتُ فيهِ نَفَسي

[١٥٧] السابق، ص ٣٤٠.

كل حبٍّ كل شعرٍ لاجـــــــــئٌ أندلسي

واقع أنت ترى أم نسج حلم تونسي؟

وبعد أن يذكر قصة الزهراء وواديها الكبير ويشير إلى بطولاتها، وما حدث فيها من فتنة أشعلها ابن عبدوس ضد ابن زيدون إذ حاك له الدسائس وألب عليه ابن جهور، فإن الشاعر يحدد موقفه من التراث، من القديم والجديد. إذ إنه يرى في تلك الذكريات/الماضي الحرارة والدفء ويرى في الحاضر/البرد، فهذه الذكريات حافلة بالحب والتباريح، مليئة بالعمل في أعصر اشتد فيها الجهل، أعصر طابت لذة كأسها مذاقا وكانت مريرة فراقا.

ذكرياتٌ نفخَت في بردنا بعضَ الحـرارةْ

ذهب الكلّ مع الريح وأحصيت الخسارةْ

وتبقّتْ من تباريحكَ رؤيا وإشـــــــارةْ

لربوعٍ أوقدَتْ في أعصر الجهل مـنـارةْ

ذكرياتٌ نفخَتْ في بردنا بعض الحـرارةْ

طابت الكأس سبيـــــلا ومراره[١٥٨]

ويختم القصيدة بالحديث عن جدلية الروح/المادة إذ إنها متصلة بجدلية القديم والحديث. ويقف منها، أيضا، موقفا موافقا لما وقف من القديم والجديد، فالعلم، في نظره، مزق "حجاب الكون"، وأفسد "سر الكون"، ويرى أن هذه "النهضة" وهذا التطور إنما أقيم بلا روح، حتى غابت رؤية الشاعر وأمسى في اغتراب يعيش، وهو يستجدي ابن زيدون/الماضي "حبة حب" و"نزر سماد"، إذ إن الإلهام قد نفخ في الأرواح المعاصر حرارته، فلم يثر إلا "الرماد" في القلوب

---

[١٥٨] السابق، ص ٣٤١.

"المجدبة" وينطلق إلى موضوع صلة الجماهير بالشعر والشاعر نتيجة انكشاف سر الكون إذ أضحى الشعر بلا طعم يبهر الناس ويدهشهم.

يا ابن زيدون هل استيقظت من حلم التراب؟

لم يعد للكون سرٌّ مزق الـــــعلم الحجاب

أنـهكوا الأرض عطاء جفّفوا حتـّــى السّراب

وأقاموا نهضة أخرى على روْح خـــــراب

يا ابن زيدون هل استيقظتَ من حلم التراب

غابت الرّؤية واشتدّ زُحام الاغتراب

غربة الشّاعر أمستْ في ازدياد واشــــتدادْ

أعطني حبّة حُبٍّ أعطني نَزْرَ سمــــــادْ

لقلـــوب أجدبَتْ لا يرتجى منها حصـــادْ

نفخَ الإلهامُ فيها لـم يُثِرْ إلا الـــــرمادْ

غربة الشاعر أمست في ازديادٍ واشــتدادْ

والجماهير قطيع بيع في سوق المزاد[159]

---

[159] عبد الرزاق حسين، الأندلس في القصيدة العربية المعاصرة، ص ٣٤٢.

الفصل الثّاني

"أشكال توظيف ابن زيدون"

أصوات النص

تتعدد صور تعبير الشعراء عن حالاتهم، وعن مواقفهم من الشعر والشخصية المستدعاة تبعا لانعكاس نفسياتهم وذواتهم على روح القصيدة، واختلاف حالاتهم الشعورية، وتباين مقاصدهم. فمنهم من يتخذ إطار الشكوى ومنهم من يأسره الحنين ومنهم من يتخذ الغزل وسيلة إلى غاية أخرى، ويؤثر ذلك في الشخصية المستدعاة ويحكم طريقة التعامل معها، فقد يلجأ الشاعر إلى أن "يتحدث عن" الشخصية المستدعاة باعتبارها راويا ومهيمنا على النص في حين تسيطر الغيبة عليها ويحكمها الجمود، وقد يواجه الشاعر المستدعي الشاعر المستدعى بـ"الحديث إليه"، وقد تتطور هذه المواجهة إلى الجدل أو المحاورة، وقد يتخذ الشاعر من الشخصية المستدعاة شخصية تجريدية عن نفسه يتحدث إليها، أو ربما يحاورها هي، وقد يتحد الشاعر بالشخصية التي استحضرها من التراث ويداخل صوته صوتها بحيث يصبحان صوتا واحدا مستبطنا إياها بأكثر الطرق الفنية حيوية وإشعاعا عبر مرحلة التوظيف أو "التعبير بـ" أو القناع.

التحدث عن ابن زيدون

إن هذا الشكل، من أشكال توظيف الشخصيات التراثية، يعد أقلها فنية. إذ لا يحدث فيه كبير تفاعل نتيجة سيطرة صوت الشاعر المستدعي على القصيدة أجمعها في حين لا يظهر صوت الشخصية التراثية مطلقا، ولا يوجد صراع [أيضا]، إذ تظهر الشخصية المستدعاة في النص بوصفها "موضوعا خارجيا"، يتحدث عنه الشاعر من خلال "أنا الذات" التي تهيمن على الخطاب في المستوى الظاهر والباطن أيضا" [١٦٠] مما يقيم الحدود بين الشاعرين ويمنع امتزاجهما.

لكن أحادية الصوت تلك، وغياب الصراع، قد لا يقفان حائلا أمام الشاعر المعاصر في إسقاط تجربته الذاتية على الشخصية المستدعاة، ولا أمام كيفية إبراز تلك الشخصية التراثية كذلك. فقد "يحتفظ الشاعر للشخصية بملامحها التراثية مقابلا بينها وبين الملامح المعاصرة، وقد يضفي الدلالة المعاصرة على الشخصية بعد أن يجردها من دلالتها التراثية" [١٦١]، وربما رقى بها إلى مستوى الرمز الذي يعبر من خلاله عن تجربة ذاتية أو تجربة أكثر عموما.

ففي مقطع من قصيدة "الأندلسية" لأبي الفضل بن الوليد يستدعي الشاعر المهجري شخصية ابن زيدون بواسطة كنيته الشهيرة متحدثا عنه بأسلوب الغيبة الذي يشي بشيء من انفصال التجربة بين الشاعرين اللذين وحدتهما المعاناة وفرقتهما طبيعتها جذريا، فابن زيدون شغلته ولّادة، والحنين إليها، وإلياس طعمه تشغله الأندلس، يشغله الوطن الذي يسكن في قلبه وهو في مهجره، وتشغله أمجاد هذه الأمة وواقعها المرير وقضاياها المعاصرة، ولا تعني له ولّادة إلا أن تتوحد بالأندلس فيكونا واحدا، وتكون، بذلك ولّادة رمزا على الوطن الضائع. يقول [١٦٢]:

---

[١٦٠] أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص ٣٠٠.
[١٦١] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص ٢٧١.
[١٦٢] إلياس طعمة، الديوان، ص ١٠٨.

بكى ابــن زيـــــدون حـــيث النون أنّــتُه   ولـــــم يـــزلْ شعـــــرُه يبكي المصابينا

"ولّادة" استــــــنزفتْ أســـــمى عواطــفَه   فخـــــــــــلّد الحبَّ إنشـــادًا وتـــدوينا

يا بنتَ عمي وفي القربى لنـــــــا وَطــَـرٌ   صــــــوني المحيّا وإنْ زرنــــــاكِ حيينا

ويمثل هذا المقطع من قصيدة فاروق المواسي "في قرطبة" جزءا من النص الذي يراوح بين الوصف والسرد ضمن مشاهد تتنقل فيها الكاميرا/عين الراوي/الشاعر المستدعي في القصيدة، على امتدادها. إذ ينتقل الشاعر إلى مشهد ابن زيدون بصورة فجائية عبرت عنها "إذا"، بما لها من امتداد دلالي في الزمان وبما تختزنه من فجاءة، إذ يتفاجأ "ابن الرشد وابن الميمون" السائران في الطريق بـ"ابن الزيدون" يناغي ولّادة، ويذكرها، لا وحدها، بل في الزهراء، في إشارة إلى توحّد الحبيبة المضيعة بالوطن المفقود في إطار علاقة الشوق التي ترتقي إلى مصاف العبادة على سبيل المبالغة الشعرية التي تشي بمدى شفافية ذلك الحب الذي لم يكتب له دوام، فولّادة/الزهراء/قرطبة قد "مكنت عاشقها (ابن عبدوس/الحاكم الجديد لقرطبة) من لثم خدها مجاهرة بذلك، موظفا أبيات ولّادة التي تقول فيها:

أمـــــــكن عاشقــي من صحن خـــــدّي   وأعطي قُبلَـــــــــــتي من يشـــتهيها[١٦٣]

وربما يصدر ذلك، من لاوعي الشاعر، بالتجربة الفلسطينية المتقاربة، ولا يقف الشاعر عند هذا التناص بل يتلاقي ومطلع نونية ابن زيدون وغيرها في هذا المقطع.

فإذا في الدرب

[١٦٣] ابن بسام، الذخيرة، ج١، ص ٣٧٩- ٣٧٦.

"ابن الزيدون" يناغي "ولّادة"

يذكرها بالزهراء بشوق عبادة

وتمكن عاشقها من لثم الخد

وعتاب وعتاب

تتناءى بدلا من أن تدنو

تجفو بدلا من طيب اللقيا

فيحاذي المسجد يقرأ أحرفه الكوفيّة

يحمل جزءًا من سِفْرِ "العقد"

والعقد بضاعة أهلي

حتى يجلس في حلقات الجامع

مع صحب ظنّوا الأن الدّهر

يجرح يأْسو

والدهر قياس [١٦٤]

ونلحظ أن الشاعر المضمِّن قد ذكر الشاعر المضمَّن ابن زيدون بكنيته مقرونة بـ"أل". كما قد فعل ذلك، قبلا، بـ"ابن الرشد" و"ابن الميمون" من باب الضرورة الشعرية على الأقرب إلا إنها لا تعدم لذة إيقاعية تضيف على الكنية شيئا من اللانمطية وكأننا أمام ابن زيدون جديد آخر وكأننا إزاء ابن رشد وابن ميمون جديدين رسمت ملامحهما كلمات الشاعر الحديث وإيقاعه وإن لم تفارق تلك الملامح صورهم التاريخية، أو في الأقل، صور أولئك الشعراء في الذاكرة الشعرية

[١٦٤] مواسي، الأعمال الشعرية كاملة، ص ٢٨، ٢٩.

العربية لا شواهد التايخ، فجاء التجديد مقتصرا على تلك الـ"أل" حسبُ من منطلق الضرورة كما أسلفنا.

ونلحظ أن الشاعر يعمد إلى الاتكاء على التشكيلات البصرية عبر إزاحة هذين السطرين المتناصين عن بداية الأسطر الأخرى في القصيدة. إن لهذه الإزاحة دورا في القصيدة يشير حقا إلى خصوصية البيت المستدعى بمعناه وإن كانت لا تخضع له من حيث الالتزام بالبناء التقليدي ذي الشطرين ولا من حيث الأبنية الصرفية؛ إن الشاعر يحاول أن يبرز هذه الكلمات لوقعها العاطفي على الذاكرة الشعرية الجمعية مرسلا دفقا شعوريا كامنا أصالة في نفس المتلقي ليسهم القارئ والشاعر في تعدد قراءات النص باختلاف بعض تفاصيل تلك الذاكرة الشعرية واختلاف أدوات المتلقين عموما.

بعد الحديث عن إطار العلاقة العاطفية، يلتقط الشاعر صورة لابن زيدون بعيدة عن العشق؛ صورة تتصل بالمسجد وما فيه من حلقات العلم. ويحشد لذلك ألفاظا وتراكيب تشكل كادر هذه الصورة كقوله: أحرفه الكوفية؛ العقد؛ والعقد بضاعة أهلي؛ الجامع؛ حلقات الجامع، وهو، في كل ذلك، يحاول أن يدافع عن عروبة المكان وشرقيته مبرزا أن حضارة الأندلس بجوامعها وحلقات علمها وشعرائها وتواليفها إنما هي امتداد للحضارة العربية الإسلامية التي انبثقت من الشرق، إنه لم يكتف بذكر العقد الفريد لابن عبد ربه الأندلسي، بل خرج عن حدود عينه الراصدة ليظهر لنا صوته في تعليق منه: "والعقد بضاعة أهلي"! في إشارة إلى رواية التاريخ التي سطرها أدباء المشرق حينما وصلهم كتاب ابن عبد ربه فقالوا: "هذه بضاعتنا ردت إلينا." وبصرف النظر عن مرمى هذه العبارة في الخبر التاريخي، إلا أن الشاعر يوظفها هنا لإكساب العلاقة المشرقية الأندلسية روحا واحدة لا تفترق.

كما يستدعي موسى حوامدة ابن زيدون، في مقطع من قصيدته "فلامنكو"، متحدثا عنه بصيغة الغائب الذي يقع تحت عين الراوي/الكاميرا التي تلتقط صورا حركية لكل شخصية من الشخصيات المستدعاة مستعينا بالفعل المضارع الذي يتوافق وآنية المشاهد الكاميرائية السينمائية إذ "ترجع كثرة سبق الفعل لاسم العلم، في سياق النص، إلى اهتمام الشاعر الكبير بالتركيز على "الحدث" المتمثل في "الفعل"، أكثر من التركيز على الاهتمام بفاعله" [١٦٥] ولذا، وانطلاقا من اهتمام الشاعر بالحدث لا الشخوص، فقد تعددت الشخصيات المستدعاة في هذا المقطع تحديدا، وفي القصيدة عموما، وجاءت كلها، بما فيها ابن زيدون، مستدعاة بالعلم اعتمادا على حضورها الدلالي لدى المتلقي الذي يساهم بأحاسيسه وأدواته بإعادة إنتاج النص على أنحاء عدة.

فأرى غرناطة تهْتَزّ

وأرى عبدَ الرحمن الداخل يهوي

ابن زيدونَ يترنّح

ابن حزم يشنق بالطوق

أرى ولّادة بنت المستكفي

أرى ما يكفي [١٦٦]

وعلى أن الشاعر سليمان العيسى وجه صوته إلى ولّادة بـ"الحديث إليها" إلا أنه، وفي غضون ذلك الخطاب، استدعى ابن زيدون "متحدثا عنه". وهو، يستدعيه موحدا بينه وبين

[١٦٥] أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص ٦٥.

[١٦٦] موسى حوامدة، شجري أعلى، ص٣٣.

المبارك، أولا بـ"الدور" إذ يظهر واقفا في بوابة الأزل وهو في تمرد من الحنين وظمأ إلى الحبيب، يدق باب ولّادة بصمت صارخ، حاملا بيده قصيدة كلها ضياء، لكن هذا الحضور من ابن زيدون يقابله غياب من الشاعرة. ويرى مجاهد أن السياقات الشعرية نظام إشاري مزدوج، يتحول فيه الدليل الذي يتكون من الدال والمدلول/الدور والشخصية إلى دال في نظام آخر أكثر اتساعا [١٦٧]، بحيث "يشكل النظام الأول صعيد التقرير، ويشكل النظام الثاني صعيد الإيحاء." [١٦٨] يقول:

رأيتُ حنينَه المتمرّد العطشان

في بوابة الأزل

يدقّ.. يدقّ بابك صارخًا

من دون صوت..

صوته ترنيمة الغزل

يدقّ.. يدقّ

ونار قصيدة في كفّه مكـــــــتوبة بالبرق

لماذا لم تطلّي من أعالي الشّرفة الزرقاء؟

لماذا لم تجيبيه.. من "الـــــــــــزهراء"

إنه، إذن، في مقابل رسم صورة ابن زيدون السابقة، يرسم صورة محبوبته ولّادة الشاعرة. وهو يقدم ذلك من خلال الاستفهام الذي يخرج إلى الإنكار "لماذا لم تطلي؟"، "لماذا لم تجيبيه؟"، "لماذا لم تروي شفتيه؟"، و"ألم تهبي؟"، "ألست قصيدة الشعراء؟" للتقرير، وهو في كل ذلك

---

[١٦٧] أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص ٨٨.

[١٦٨] رولان بارت، مبادئ في علم الأدلة، ترجمة محمد البكري، الدار البيضاء، دار قرطبة للطباعة والنشر، ١٩٨٦، ص ١٣٥.

يجرمّها موضحا موقفه من ابن زيدون وعشقه، ويعتمد لإثبات موقفه من ابن زيدون على أبيات ولّادة [١٦٩]:

أنـا واللهِ أصـلـــــــــح للمـــــــعالي وأمشـــــــــي مشيـــــــتي وأتيه تيـها

وكتبت على الجانب الآخر:

أمـــكّن عاشقـــي من صحْن خـــــدي وأعطي قُبلـــــــــتي من يشــتهـــيها

إذ يوظف معناها في سياق التقرير. فيقول:

لماذا لم تروّي حرقة الأزل

على شفتيه بالقبل؟

ألم تهبي عبير الوردة الحمراء

في خدّيْكِ للغزل؟

لرائعةٍ من الغزل..

ألستِ قصيدة الشعراء مذ وقفوا على خجل

على وجل..

أمام المترف الباهر

أمام السّحر والسّاحر؟

[١٦٩] ابن بسام، الذخيرة، ج١، ص ٣٧٩- ٣٧٦.

ويستدعي الزبير دردوخ ابن زيدون من خلال ذكر بعض الملامح والأفعال الدالة عليه، دون ذكر اسمه في جسد القصيدة، أيضا. وهذا ما يسميه مجاهد بآلية الاستدعاء بـ"الدور" إذ "تتمثل هذه الآلية من آليات استدعاء الشخصية التراثية في ذكر الدور الذي لعبته الشخصية دون التصريح باسمها داخل النص حيث يمثل الدور المذكور إشارة تستحضر صورة الشخصية غير المذكورة في ذهن المتلقي." [١٧٠] يقول [١٧١]:

قال فيها قصائدًا لم يقُلها   في سواها وأحسنَ الإنشادا

قال عنها مليكتي فتثنّت   خيلاءً ورفعةً واعتدادا

وتمنّت ما لا يطيق فأعطى   وتمنّت أن يستزيد فزادا

حبس العمر عندها إذ أرادت   لو أرادت أعماره لأرادا

ويلجأ الشاعر خالد أبو خالد إلى أبسط أشكال توظيف الشخصية التراثية متحدثا عنها. فولّادة رمز يشير به إلى الوطن السليب، وابن زيدون لا يظهر إلا في رؤاها مقرونة بدلالة سلبية "التوابيت"، لكنهما يبقيان في إطار هيمنة صوت الشاعر الحديث/الراوي الذي لا يظهران للمتلقي إلا من خلاله، ويعمد الشاعر في هذه القطعة التي يحضران فيها، إلى ألوان من التشكيلات البصرية كالنقاط التي تقطع أركان الجملة لتستغرق وقتا أطول على المستوى الزماني والإيقاعي للنص [١٧٢]، كما يعمد إلى الحذف "....." الذي يدخل في "باب ما يصطلح عليه بزمن الشاعر،

---

[١٧٠] أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص ٨٧.
[١٧١] مختارات من الشعر العربي في القرن العشرين، ج١، ص ١٧٨.
[١٧٢] سامح الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص١١٧.

وهو الزمن المستغنى عنه في الرواية –رواية الحدث الشعري–" [١٧٣] أو ما يسمى بالزمن النفسي، إضافة إلى الإزاحات الطباعية التي تبرز كلمات ذات إيحاءات ودلالات تعمق الرؤية الشعرية للنص.

لولّادة القتل.. والذّهب الخلّبيّ..

النواعيرُ مُرهقة كالأغاني..

النوافذُ مقفلة والطريق لإشبيليا وعرة

وبعيدة..

ستأتي الحديقة ميتة والهواء غريق..

دمى.. وبنادق.. وأوسمة.. وسجون..

....

سوى شرفة علقت في التقاسيم من شعرها..

ورؤاها –توابيت من ذكريات ابن زيدون..

فوضى الموشح..والرقص..بهو..–ولهو – فسيح

تعازي التعازي مرهفة..نفق ضيق..

هاربون.. [١٧٤]

[١٧٣] السابق، ص ١١٠.

[١٧٤] محمد عبد الله الجعيدي، أعندكم نبأ؟، ص ٧٧-٧٨.

التحدث إلى ابن زيدون

يرى علي عشري زايد أن الشاعر يتخذ هذا الموقف من الشخصية عندما يشعر بأنها "لا تحمل ملامح تجربته الذاتية هو، وإنما تجسد بعدا موضوعيا من أبعاد تجربته الموضوعية." [١٧٥] ولذا فإن هذا الموقف، في نظره، يحقق للقصيدة لونا من الموضوعية أكثر اكتمالا من "الحديث عن". ويرى أن هذه الموضوعية تتحقق على مستويين: المستوى الأول؛ هو استخدام الشخصية التراثية (كما في الحديث عن)، والمستوى الثاني؛ يتمثل في وقفة الشاعر من الشخصية المستدعاة على بعد مناسب يسمح لها بأن تأخذ دلالتها المعاصرة الخاصة. [١٧٦]

إضافة إلى ما سبق، فإن "الخطاب الذي يعتمد على ضمائر الغيبة في قصائد "الحديث عن" يتحول إلى ضمائر المخاطبة في قصائد "الحديث إلى". كما أن الخطاب الذي يتوجه إلى عامة القراء في قصائد النوع الأول، يتوجه في قصائد النوع الثاني إلى شخصية معينة يحددها النص بشكل مباشر" [١٧٧]، وهو أسلوب يعتمد على المواجهة الصامتة بحيث تبقى الشخصية المستدعاة منصتة وينفرد الشاعر بالحديث؛ إنه أسلوب أحادي الصوت كما في "الحديث عن" لكنه أكثر تطورا، وقد يطوره الشاعر إلى أسلوب التجريد وكأنه يتحدث إلى نفسه في حوار داخلي.

فمع أن الشاعر جعفر ماجد في الأبيات الأولى من قصيدته "ابن زيدون" يستدعي ابن زيدون متحدثا عنه كما أسلفنا، فإنه ينتقل، لاحقا، إلى أسلوب الخطاب الموجه إلى الشاعر المستدعى قائلا له: "أبا الوليد" في استحضار عن طريق الكنية بوساطة أسلوب النداء، ثم يناديه، أيضا، بـ"شاعر الحب"، و"واهب المعاني" أيضا، وهذا الالتفات أو هذه المراوحة في الضمائر

[١٧٥] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص ٢٦٧.
[١٧٦] السابق، ص ٢٦٧.
[١٧٧] أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص ٣١٥.

تعني أن الشاعر المستدعي قد "اتخذ من الشاعر المستدعى أكثر من موقف في القصيدة الواحدة حسب ما يقتضيه البناء الفني للقصيدة" [١٧٨]، و"هو أسلوب يمنح الشاعر مرونة في التعامل مع الشخصية من شتى جوانبها وأبعادها" [١٧٩]. وتقوم كثير من ضمائر المخاطب المتصلة، أيضا، مقام الشاعر المستدعى في كثير من المواضع: "حسناؤك؛ إليك؛ علمتنا؛ زدت؛ كأنك؛ رأيتهم؛ مدحت؛ عشت؛ كنت؛ أنك؛ وهبتهم؛ شعرك." وقد تناسب هذا الخطاب مع موقف الشاعر جعفر ماجد من الشاعر ابن زيدون إذ إنه يوجه إليه أصابع الاتهام مباشرة ليكون هذا الأسلوب أبلغ من أسلوب "الحديث عن" في هذه الحالة وضمن هذه الرؤية.

حسناؤك البكر ما زالت محجّبة لم يَجْلُها شاعرٌ بعد "ابن زيدونا"

ثم يقول [١٨٠]:

"أبا الوليد" وهذا اليوم موعدنا قد كان منذ الصّبا حلوًا تلاقينا

ثم:

يا "شاعر الحب" لا تجرح مودّتنا إذا قسوتُ ولم أسلكْ بك اللينا

ويختتم:

يا "واهب الشعر" معنًى من روائعه كم كنتَ تملأ بالوهم الدّواوينا

---

[١٧٨] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية ، ص ٢٧٣.
[١٧٩] السابق، ص ٢٧٥.
[١٨٠] جعفر ماجد، "ابن زيدون"، مجلة الكتاب العراقيين، ص ٥١٩-٥٢٠.

وبعد أن يستحضر الشاعر العوضي الوكيل طيف ابن زيدون الذي شق قبره، في عجائبية واضحة، لينتقل في الزمان ويسأل عن أحوال قرطبة، فإنه يتوجه بالحديث إليه في إطار ذكر أسباب الهزيمة الأندلسية والتغني الماضي العربي الإسلامي المجيد فيها. يقول [١٨١]:

أبا الوليد دعــونا منــكَ ذا شـَـجَنٍ وأنــتَ مــنّا دعوتَ الوجد واللهفا

قم فاجْلُ ماضي قوم يوم أن حكموا الد نيا وســادوا وكــانوا للــعلا عرفا

قم فاجل ماضي قوم يوم كــان لهم بندٌ أرى النّجم من عليائه انْكــسفا

ثم استبــدّ بهم لمّا علــوا تــرفُ فاعــجب لقوم تداعى صرحهم ترفا

ويوم أوهنَ خـُـلْفُ الرأي صــفهـم ولم يكــونوا، وبيت الله، بالضعفا

لا يضعف الناس مثل الخلف بيــنهم حــكم التــواريخ قد أودعنه صحفا

ويوجه الشاعر ياسر الأطرش حديثه في الرسالة الرابعة من رسائله إلى الشاعر ابن زيدون في تقانة "ينحصر فيها الجزء الذي يعتمد على توظيف الشخصية التراثية داخل حركة واحدة من النص، لكن هذه الحركة مستقلة بعنوان فرعي خاص بها على الرغم من اندماجها داخل البنية العامة للقصيدة." [١٨٢] ولا تظهر كنية ابن زيدون، هذه المرة، في المقطع الذي توظف فيه هذه الشخصية المستدعاة عبر تقنية "الدور" إلا إن ذكر اسم ولّادة والعنوان الفرعي: "إلى ابن زيدون" يكشفان عن حضور هذه الشخصية ضمن أسلوب الرسائل الذي اعتمده غير شاعر في إسقاط الأبعاد النفسية والدلالية من الشاعر المرسِل على الشاعر المرسَل إليه، وقد توافق تغييب

[١٨١] العوضي الوكيل، "ابن زيدون من وراء السنين"، مجلة الكتاب العراقيين، بغداد، مج ٩، ع ١١-١٢، ١٩٧٥. ص ٥٠٣.
[١٨٢] أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص ٢٢٥.

كنية ابن زيدون في هذه الحركة المخصصة له من النص مع عدم سماح الأطرش له بالكلام، إذ سلبه أحقية الحوار أو، ربما، معارضة رسالته ومضمونها.

ويرسم الأطرش، بعد أن يبدأ رسالته بحكم ثابت: "جميل هو المستحيل"، صورة صباح مترف لا تقوم فيه "الصبايا" المخدرات إلا على "نقر العصافير" بما يتصل به من إشارات زمانية وطبقية خاصة إذا كن ينمن "على مخمل الصبح" بما في "على" من استعلاء، و"مخمل" من كسل الصباح الأنثوي/والعبث الجميل/والطبقية المترفة العالية (أميرة)، و"صبح" من إشراق وبداية يوم جميل، إلا أن المفارقة أن كل ذلك يدعو الصبايا إلى أن "يسترحن" من الشوق، بامتشاق "رماح الشبق" مسندا الفعل إلى "الصبايا" "العرايا" في أسطر تحتشد فيها الكلمات الجسدية: يغري؛ صبايا؛ عرايا؛ رماح الشبق؛ مخمل؛ أن يمتشقن، خلافا للصورة النمطية التي تجعل الفعل لا يصدر عن المخدرات، لكن كل هذه الأجواء لا تستقر لابن زيدون في استدراك الشاعر: "ولكن ولّادة لا تحبك!.." من منطلق القرار وتغير وجهة القلب، فالفعل هنا صار من ولّادة/الوطن/ الأندلس وليس واقعا عليها كما في "القدس عروس عروبتكم" لمظفر النواب، فنفي الحب، هنا، يشكل عملية هدم لكل ما بناه الشاعر على طول الحركة أولا، وللعلاقة بين الشاعرين الأندلسيين، ثانيا.

ويجعل السبب في عدم الحب، وفي فشل المغامرة/"جميل"، والوصول إلى ولّادة/"المستحيل" أن الخفافيش/الوشاة قد زعزعوا العلاقة، مع سيطرة الألوان المتصلة بالفراق خفافيش/ليل/ردى: السواد، والدم: الأحمر، الذي يغطي المدى، ويأتي ذلك مترادفا مع بعض المفردات المتصلة بالحرب: "رماح، سيف" لكن الكلمتين تقعان في تركيب إضافي يخصص كلا منهما، ف"رماح الشبق" بيد الصبايا العرايا التي وهبت دمها للآخر، و"سيفك" مضاف إلى ابن زيدون الذي تخلى

عن وظيفته ليعزف لحن الحبق، لتكون تلك الصبايا في مستوى من مستويات القراءة دويلات الأندلس المضيعة، ويكون سيف ابن زيدون رمزا للسيف العربي الذي يأكله الصدأ تجاه همومه وقضاياه وأوطانه الضائعة.

-4-

جميل هو المستحيل

ونقر العصافير يغري الصبايا

عرايا

على مخمل الصبح – أن يسترحن

وأن يمتشقن رماح الشبق..

ولكن ولّادة لا تحبك!..

لأن الخفافيش جاءت بليل طويل الردى

دم في المدى

وسيفك يعزف لحن الحبق!.. [١٨٣]

وأما شوقي فيقول:

يا ابن زيدون مرحبا   **قد أطـــلت التغيبا** [١٨٤]

[١٨٣] ياسر الأطرش، وقلي رغيف دم مستدير، ص ٣١.
[١٨٤] أحمد شوقي الشوقيات ، ٧٩/٢.

إن شوقي ليستحضر ابن زيدون في خطاب مباشر متحدثا إليه عبر أداة النداء "يا" التي تفيد بعد المسافة وطول الاشتياق. ويشير هذا الخطاب المباشر هنا، واستخدام تقانة "الحديث إلى"، إلى شدة القرب النفسي وعمق التماثل الشعوري بين الشاعرين. [١٨٥] فالشاعر حين يستخدم ضمائر الخطاب في استدعاء شخصية ما يشي ذلك بأنها حاضرة في وجدانه كأنهما يعيشان معا، في إشارة تكشف هذا الارتباط الوثيق بين الشاعر الحديث وأسلافه الشعراء، بمعنى أنهما لا ينفصلان، فالشاعر القديم هو صوت الشاعر الحديث في الزمان الماضي، والشاعر الحديث هو صوت الشاعر القديم في الزمان الراهن، إذ إنهما يصدران من مشكاة واحدة: مشكاة الحضارة العربية الإسلامية، في زمانين مختلفين.

ويستمر شوقي بتوجيه الخطاب المباشر إلى ابن زيدون، في عدد من التراكيب: جلتَ، صف، قم، أنتَ، لك، ديوانـ"ك"، وغيرها. ومع أن شوقي يطلب من ابن زيدون أنباء عن الخلد، ووصفا لعيونه ورباه، ونضرته ونعيمه، وحوره وحسانه، إلا أن صوت الشاعر الحديث يظل مهيمنا على القصيدة أحادية الصوت، ولا ترتقي هذه العلاقة الوثيقة بين الشاعرين إلى ظهور صوت ابن زيدون، بل يظل صامتا على طول القصيدة، ولا يقوى على الإجابة عن طلبات شوقي وسؤالاته! يقول [١٨٦]:

جـــلْتَ في الخلد جولةً　هل عن الخـــلد من نبا؟

صف لنـــا مـــا وراءه　من عيـــون، ومن ربـى

ونعـــيم ونـــضـــرة　وظـــلال من الصـــــبا

---

[١٨٥] أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص ٣١٨.

[١٨٦] أحمد شوقي الشوقيات ، ٧٩/٢.

وصف الحور مــوجــزًا وإذا شــــئت مطـــنبا

وإذا كان التخفي خلف الطيور من الأساليب التي توسل بها الشعراء للتعبير عن رؤاهم وأفكارهم، وإذا كان لونا من التعبير ليس بجديد عبر به الشعراء عن مشاعر الحب والحزن، وأجروا كثيرا من المشابهات بينهم وبين الطيور[١٨٧]، فإن التخفي وراءها قد راق لأحمد شوقي الذي اختار أحد محاوريه من الطيور/ابن زيدون كأسلوب خطاب تعبيري، يتوجه من خلاله الشاعر المستدعي بالحديث إلى الشاعر المستدعى كأنه يحادثه بين يديه. يقول شوقي [١٨٨]:

فإن يك الجــنس يا ابن الطلـــح فرّقـــنا إن المـــصائب يجمعْـــن المـــصابينا

لم تألُ مـاءَك تحــــــنانًا ولا ظـــــمأً ولا ادّكــــارا، ولا شــــجوًا أفانيــــــنا

تجـــرُّ من فَنَنٍ ســــــاقًا إلى فنـــَـنٍ وتســــحب الذيـلَ ترتـــــاد المؤاسينا

أساةُ جســــــمك شتّى حين تطلـــبهم فمن لروحك بالنطْس المداويــــــــنا

آهـــــًا لنا نــــــازحي أيـــك بأندلس وإن حــــللنا رفيقـــــا من روابيـــــنا

وفي قصيدة عبد العزيز قاسم، يبقى ابن زيدون/القديم في الجهة المقابلة للشاعر مستمعا إلى خطاب الشاعر الحديث. إذ يتوجه إليه منذ مطلع القصيدة بالنداء مستخدما كنية الشاعر الشهيرة "ابن زيدون"، ويستمر ذلك في ثنايا القصيدة إذ يعود لمناداته بالوسيلة ذاتها مرتين أخريين في بداية مقطعين شعريين، فابن زيدون يستمع إلى الأسئلة ولا يقوى على الإجابات، إذ لا يتطور

[١٨٧] عبد الرزاق حسين، الأندلس في الشعر العربي المعاصر، ص ١٦٩.
[١٨٨] أحمد شوقي، الشوقيات، ١٠١/٢.

هذا الخطاب إلى حوار مع الشاعر ابن زيدون بل يبقى في حدود ذاتية الشاعر المستدعي وإن كان قد كسر هذه الذاتية بموضوعية استدعاء الشخصية التاريخية/المستدعى وإسقاط دلالات الواقع المعاصر عليها. يقول [١٨٩]:

يا ابن زيدون هل استيقظت من حلم التراب؟

لم يعد للكون سر مزق الـــــعلم الحجاب

أنهكوا الأرض عطاء جففوا حتـــى السراب

وأقاموا نهضة أخرى على روح خــــراب

يا ابن زيدون هل استيقظت من حلم التراب؟

غابت الرؤية واشتد زحام الاغتراب

ويتوجه الشاعر أحمد دحبور في قصيدته "مع ابن زيدون في ليلته الأولى في السجن" إلى الشخصية المستدعاة بالحديث. وإذا كان دحبور يجرد من نفسه آخرَ يخاطبه على أنه ابن زيدون فإنه يفعل ذلك في إطار استخدام الشاعر المستدعى محورا للقصيدة، إذ تغدو الشخصية المستدعاة هي "الإطار الكلي، والمعادل الموضوعي لتجربة الشاعر، بحيث يسقط على ملامحها التاريخية كل أبعاد تجربته المعاصرة." [١٩٠] فهو يستعير بعضا من ملامح ابن زيدون ويضفي عليها بعضا من ملامح شخصيته وتجربته الراهنة في مقابلة تهدف إلى خلق مفارقة بين النموذج التراثي والمعاصر.

بدأت ليلتك الأولى مع الليل

---

[١٨٩] عبد الرزاق حسين، الأندلس في القصيدة العربية المعاصرة، ص ٣٤٢.
[١٩٠] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص ٢٨٢.

فهل أعددت أحلامك؟

هل أعددت آلامك؟

أم أطبقت عينيك على وقع السكون؟

وحدك الآن

فقل ما شئت واكتم ما تشاء

لن تقاضيك هنا الظلمة

والزنزانة الخرساء لا تشمت

فاشرح لب أسرارك

وافتح كل أسفارك

لكن لا تبع قرطبة الثورة بالدمعة_

لا تشك...

وحاذر أن تهون

لك أن تضحك أو تغضب،

أو تطرب أو تبكي،

لك السجن،

وعصفور يخوض الأفق لا يتبعه الغاوون والواشون [١٩١]

وإذا كان الشاعر أحمد دحبور يرسم صورة لابن زيدون قد تتراوح بين الضحك أو الغضب لشدة الوقع النفسي للأسر، أو الكرب والبكاء، وإذا كان يحيطه بهالة من الوحدة والوحشة

[١٩١] أحمد دحبور، الديوان، ص ٤١٥-٤١٦.

الروحية مستبطنا ذاته فإن "الصورة التي يرسمها الشاعر [ابن زيدون] لنفسه في السجن تظهره، في تعرضه لهذه المأساة، كالشمس التي تختفي من كثافة الغيوم المحيطة بها، ولا بد ستنقشع الغيوم وتسطع الشمس من جديد، وهو كالسيف البتار يحفظ لحين حاجته، أو كالليث والصقر يقبعان في أوكارهما ثم ينطلقان في الدروب." [١٩٢] يقول ابن زيدون [١٩٣]:

ولا يغبط الأعداء كوني في السجن فإني رأيت الشمس تحضن بالدجن

وما كنت إلا الصارم الغضب في جفن أو الليث في غاب أو الصقر في وكن

أو العلق يخفى في الصوار ويعبأ

[١٩٢] رشا عبد الله الخطيب، تجربة السجن في الشعر الأندلسي، أبو ظبي، المجمع الثقافي، ١٩٩٩، ص ١٧٤.
[١٩٣] الديوان، ص ٤٣.

التحدث بلسان ابن زيدون

إن إجراء الكلام على لسان الشخصية المستدعاة قد يتم بطريقين اثنتين: أولاهما بإنشاء حوار بين الشاعر والشخصية المستدعاة، وأخراهما التقنع بالشخصية المستدعاة والتخفي خلفها تماما بحيث يتحد الصوتان ويصعب التفريق بينهما. ويعد الدارسون تقنية القناع أكثر فنية من الحوارية البوليفونية لأن الحوار يجمع بين "الحديث إلى" و"الحديث بـ" فلا يحدث فيه من الامتزاج والاتحاد ما يكون في القناع الذي يتخلص من الإقصائية الموجودة في "الحديث إلى"، ويجعل الشاعرين روحا واحدة يتجاوب صداها في ذاتها.

إن هذا الامتزاج الذي نلمسه في قصيدة القناع –عادة– يظهر توترا ما "يدنو بها من الدراما. إن الصوتين: الشاعر/الشخصية اللذين يتشكل منهما القناع لا يظلان في حالة سكون، بل يجاذب كلاهما الآخر محاولا أن يفرض سيطرته" [194]، على الضد من الحوارية التي تنطوي على مسافة بين المستدعي والمستدعى، وعندما "يتجاوب الإدراكان –الحاضر والماضي– يتولد إدراك المستقبل وعندئذ ينطوي القناع على ثلاث أبعاد للزمن" [195]، ولذا، فإن الشاعر، في موقف "الحديث بـ"، وإن "كان يبث أفكاره من خلال شخصية أخرى غير شخصيته، استمدها من التراث مما يوحي بموضوعية هذه الأفكار وتميزها عن ذات الشاعر، فإن استخدامه لضمير المتكلم يدل على أن الدلالات المعاصرة للشخصية لم تسطع أن تنفصل تماما عن المشاعر والأفكار الخاصة

---

[194] جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر: مهيار الدمشقي، مجلة فصول، مج ١، ع ٤، ١٩٨١، ص ١٢٤.
[195] السابق، ص ١٢٤.

للشاعر" [١٩٦]، بل إن هذه الشخصية التراثية قد تماهت فيه واتحد بها إلى أن تقاسما الهموم والتجربة وتوحد صوتاهما في صوت واحد.

وإذا كان اتخاذ نموذج يمثل حلقة متأخرة من محاكاته اللاشعورية ضمن سيرورة سيكولوجية، فإن التقمص شكل متطور من طرائق اتخاذ النماذج. وهذا ما نجده، بشكل جليّ، عند طوقان إذ "يتقمص شخصية ابن زيدون وعلاقته الغرامية بولّادة لإقامة جسر فني يربط الماضي بالحاضر" [١٩٧]؛ فالشاعر بعد أن كابد التولع والفراق في تجربته التي تحدثنا عنها سالفا مع الغادة الإشبيلية، ولم يتجاوز ذلك السبعة الأبيات الأولى من القصيدة، أحس بالتماهي مع الأندلس والتوحد بابن زيدون فبرزا من لا وعيه عبر أداة النداء "يا" التي تشير إلى البعد إذ يقول[١٩٨]:

يا أعصر الأندلــــــــس الخاليات   قــــــد فاز من عاش بتلك الربوع

أهكذا كانت هـــناك الحـــــياة   متـــرفة الأيـام مـــلء الضلـــوع؟!

أهـــكذا الفـــتنة فــــي الغانــيات   ونشـــوة الوصـل وحـــرّ الولـــوع؟!

إن الشاعر ليستدعي تلك الأعصر الخالية من لا وعيه بما لها من استقرار مكين في ذاته الأمر الذي نستشف منه مدى علاقة الشاعر الفلسطيني طوقان بالأندلس وما لها من وجدان في وجدانه، في الدائرة الأعم، ثم إنه ليخصص لنا هذه الدائرة حينما يوظف شخصية الشاعر

[١٩٦] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص ٢٦٧.
[١٩٧] محمد عبد الله الجعيدي،أعندكم نبأ؟، ص٣٤.
[١٩٨] طوقان، الأعمال الكاملة، ٢٤٦.

الأندلسي العاشق ابن زيدون عبر تقنية ذكر كنية الشاعر المستدعى موحدا بين الذاتين والتجريبيتين والنتجيتين إذ يقول:

أنــــا "ابـــن زيـــدون" وتـــصبـــو ليه "ولّادة" فـــي دمـــــــهـــــا والإهـــاب

ونستطيع أن نستنطق، بعد استنطاقنا علاقة طوقان بالمكان والزمان الأندلسيين وبشاعر الأندلس ابن زيدون، علاقة الشاعر طوقان ونظرته للمرأة، عموما، وللمرأة الأندلسية والفلسطينية، خصوصا، إذ إن المرأة (غادة/ولّادة) تشكل، لديه، رمزا ومعادلا موضوعيا للوطن (الأندلس/فلسطين) ولا تفترقان بحال.

ومع ما سبق من الحديث على البناء الفني العالي لهذه القصيدة في هذا الوقت المبكر من عمر القصيدة العربية الحديثة، إلا أن صيغة التوظيف عبر الكنية، والتي غلبت على اسم الشاعر الذي لم يناده أحد باسمه المباشر قط، قامت مقام اسمه، عموما، "بوصفها وحيدة واجبارية ومفروضة على الشاعر فرضا، تعد أقل آليات استدعاء العلم فنية، لأن الشاعر لا يبذل أي جهد إبداعي في اختياره لها، وفي مثل هذه الحالة تعتمد الفنية الشعرية على الوظيفة الدلالية للشخصية داخل النص، أكثر من اعتمادها على آلية الاستدعاء نفسها."

لكن الباحثين في الدراسات الألسنية الحديثة يعتمدون على الدلالة الصوتية "لأسماء الأعلام [الكنية هنا]، إذ يشتق الباحث من أسماء الأعلام ليجعل دلالتها قصدية." [١٩٩] كما أن الزيادة في المباني تقتضي الزيادة في المعاني. فتختلف الكنية عن الاسم المباشر بوصفها "إشارة مزدوجة "توصيف+تعيين" في كونها تدل على الذات، وعلى غيرها معها" [٢٠٠]، إضافة إلى ما تختزنه هذه

[١٩٩] محمد مفتاح، استراتيجية التناص، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٥، ص ٤٨.
[٢٠٠] أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص ٤١.

الكنية من نكهة مغاربية تونسية بإضافة الـ"ون" إلى اسم "زيد" بما فيه من خصوصية المكان الأندلسي وامتداده المشرقي العربي في آن.

ويستدعي مقداد رحيم ابن زيدون عن طريق الكنية متكلما بصوته "أنا الوزير"، "أنا ابن زيدونك". هذا، بالإضافة إلى دلالة العنوان التي توحي بذلك من قبل الدخول في القصيدة إذ يعنونها بـ"من ابن زيدون إلى ولّادة بنت المستكفي"، لكن الشاعر، وإن تكلم بلسان ابن زيدون، فإنه لا صوت له ظاهرا في القصيدة، ولا في مجموعته الشعرية "ما لم يقله ابن زيدون لولّادة بنت المستكفي" كلها، أي أننا لا نجد صوتين شعريين حديثا وقديما قد تمازجا أو تصارعا في غضون القصيدة، وإنما الأمر أقرب إلى إعادة استحياء ابن زيدون لا استيحائه، إن مقداد رحيم يعيد إحياء ابن زيدون على لسانه حسب، فتجسد في هذا الديوان ابن زيدون العاشق لولّادة والغارق في جمال الأندلس وقرطبتها. ولقد حضرت ولّادة، عنده، بعطرها وفستانها وشعرها وضفائرها ومرآتها وبريدها ووشاتها وحضر ابن زيدون بحبه المجنون وشوقه وعذابه وحنينه الراسخ لولّادة ومن ثم محاولاته اليائسة في السلو عنها!! يقول [٢٠١]:

أنا الوزيـــــر الذي استوزرته لـهوى   ما كـــــان أحلاه لو زف المنى لغدكْ

أنا ابن زيـــــدونك الأضحى بلا أمل   يـهفو لـه، ويجيل القـــلب في صدَدِكْ

بل قد عثرت وما أدركـــت من زمني   غير التلاقي الذي قد نلت في أمــدكْ

أرى بعينيك لوما جاء يسلـــــــبني   بقية عافـــها الفـــتّاك من كمــدكْ

أجل زلـــــلتُ ولا ذنـــب بلا قـــود   إلا البعاد فما صـــبر على بعـــدكْ

[٢٠١] مقداد رحيم، ما لم يقله ابن زيدون لولّادة بنت المستكفي، عمان، دار جلي الزمان للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩، ص ١٢.

فعاتــبي إنني المصغي ولــست أرى   أحقّ من عتـــب يدني إلى قصـَـــدكْ

إذن، ما الجديد الذي يقدمه رحيّم من حيث الرؤية الشعرية؟ إن الشاعر ما يزال يقبع في القديم، ولو أخذنا قطعة من كثير من قصائده الاثنتين والستين التي أوردها في مجموعته ثم ألصقناها بشعر واحد من القدماء لانتسب شعره إلى شعر القديم بسهولة، ولا يقتصر الأمر في نسبتها إلى ابن زيدون بل إلى أي شاعر آخر يتغنى بمحبوبته وشعرها ومرآتها وعطرها، إذ لا سمة فنية ولا رؤيوية خاصة تميز هذه المجموعة عن سواها من شعر العشق والغزل خاصة أنه يعمد بقوة إلى الغزل الحسي الذي انتهجه كثير من القدماء.

ويستنطق عبده بدوي ابن زيدون عبر "أسلوب التحقيق" وهو شكل من أشكال الخطاب يتناءى عن الخطابية والمباشرة باستخدام الحوار الذي يضفي على ذاتية الشعر بعدا موضوعيا دراميا، ويجعل الشخصية المستدعاة تتكلم بلسان نفسها عبر الإجابة عن الأسئلة التي يوجهها إليها الشاعر، وهي، بكل تأكيد، إجابات الشاعر المستدعي يقدمها عبر لسان الشخصية المستدعاة:

ساءلته عن قــصة الحـــــــــــبّ المدلل والطعينْ

فتأتي الإجابة:

فيقول: كانت جَنّــــــــــــــةً وهبطتُ منها للمنونْ

وأقول: من بدأ الخيـــــــــانة، من أثار الشامتينْ؟

فيقول: كانت شمــــــــــــعة في كُوَّتي وأنا سجينْ

وأقول: من أغرى بـــــــروض الحب حقد الحاقدينْ

فيقول: كانت في بحــــــــار الحزن مجدافًا أمينْ

وأقول: ما أحلى الذي غنيّــــت من صوت حنونْ؟

فيقول: قد "أضحى التنائـــي" فهي مصباح القرونْ

وهي التي تبقى مع الزهـراء في الزمن الضّنينْ [٢٠٢]

ويتبدى، من خلال المقطع السابق الذي يقوم على الحوار بين الشاعرين: المستدعي والمستدعى، موقف بدوي من علاقة ابن زيدون/الشاعر بولّادة/الأنثى. إذ يظهر "التحقيق تبرئة لكل ما قيل عن ولّادة، أو أن دفاع المحب عن محبوبته يبقى من خلال العين المحبة الراضية، فهي، في نظر ابن زيدون، "جنة هبط منها للمنون"، وهي "الشمعة التي أنارت سجنه"، وهي "المجداف الأمين في بحار الحزن والخيانة"، ولذا، كانت أجمل أغانيه، في نظره، ما غناه فيها: "أضحى التنائي" فراقيته التي بعثها إليها من سجنه، وهو، بعد كل ذلك، لا يفرق بين ولّادة والوطن/ الأندلس، إذ إنه يجعل النونية خالدة على الزمن تقاوم الشامتين، والمعتدين، فينهي هذه الحوارية بالحديث عن "أندلس الفنون" امتدادا للحديث عن ولّادة، فهما واحد.

وتبرز من خلال الحوار السابق إشكالية المثقف والسلطة. فابن زيدون يقول: "كانت شمعة في كوتي وأنا سجين"، في إشارة إلى مرحلة مهمة من حياة الوزير الشاعر الذي قبع في السجن لخلافات سياسية في الباطن، وغيرة أعدائه لما حصله من مناصب ولعلاقته بولّادة في

---

[٢٠٢] عبده بدوي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج٢، ص ٦١٥-٦١٦.

الظاهر، فكان أن وشوا به عند أبي الحزم بن جهور الذي أودعه السجن في قرطبة كما أسلفنا، فلم يجد له أنيسا، كما يصرح في هذا المقطع، إلا ولّادة والنونية: أي شعره، على ما بين ولّادة والنونية من إشارات القطيعة إذ إن النونية قد كتبت نتيجة تنائي ولّادة عنه فكيف تكون أنسه! إلا إن حمل الأمر على الوفاء لها كما يصرح هو في مقطع النونية.

لقد اعتمد عبده بدوي، في قصيدته، من الناحية الفنية، على تقنية تعدد الأصوات كاسرا سلطة أحادية الصوت في النص الشعري. وهو شكل من أشكال التجديد في الشعر، ولون من ألوان الانفتاح على الحداثة، غير أن هذا الانفتاح لا يرقى إلى اندماج شخصية الشاعر المستدعي بالشاعر المستدعى وتوحدهما بصوت واحد عبر تقنية القناع، وإنما تبقى هناك مسافة فاصلة بين الاثنين على الرغم من الالتقاء في التجربة الشعرية التي حدت بالشاعر الحديث إلى أن يتكئ على الشاعر القديم ضمن حوارية تنتقل فيها الأصوات بتقليدية عن طريق: أقول ويقول، أو بشكل أحدث قليلا بقوله: "ويجيء صوت واثق غرد مبين" وقوله: "ويجيء صوت ناعم حلو الرنين" ثم يدلف الشاعر منه إلى حوار مباشر مع ابن زيدون أو تضمين بعض أبيات لولّادة.

وتجدر الإشارة إلى أن الشاعر استدعى شخصية ابن شخصية ابن زيدون إلى القصيدة بكلمة: فتى، في قوله: "يحلو حديث عن فتى" بما في ذلك من دلالات الشباب والقوة، ثم بعد أن ينهي الحوار الأول الذي يدور حول الأندلس في الأكثر، يستحضره بكلمة: "شيخ"، في قوله: "وأقول للشيخ الذي لاحت بجبهته القرون" ممهدا للحديث عن تغير الزمان بينه وبين ولّادة، ثم يذكر كنيته: "ابن زيدون" بشكل خطابي مباشر في قوله: "جئنا نغني لابن زيدون ويسمعنا هديله" في بيت يخرج عن أن يكون من بنية القصيدة التي اتخذت التحقيق أسلوب خطاب يستبطن الشخصية المستدعاة، ثم يناديه بـ"يا جدنا" بما في هذا النداء من حميمية العلاقة بين الشاعر

الظل والشاعر الأصل، "ويرجع السبب في هذا التكرار المتباعد، داخل النص، إلى أن الشاعر يتعرض في قصيدته لمجموعة من الأفكار المتعددة، المتعلقة بالشخصية محور القصيدة." [٢٠٣]

ويتخذ حسن كامل الصيرفي من الطيف مدخلا إلى قصيدته "بحتري المغرب". ويعمد إلى أسلوب "استرجاع الذكريات" من خلال تطواف الشاعر المستدعى/ابن زيدون في أرجاء قرطبة مستبطنا حالته النفسية في مراحل حياته التي تنوعت بين العز والذل، والوزارة والأسر، والوصل والفصل عبر أكثر من صوت داخل القصيدة، فالشاعر الحديث هو الراوي الذي يسرد ما يقوم به شبح ابن زيدون من أفعال لكنه يتخلى عن صوته لابن زيدون مجريا القول على لسانه [٢٠٤]:

حائرَ الطرف، ســائلاً في وجـــوم: أيـن مَغنى الأحباب؟ .. أين المَغْنى؟

أين غاب الأحباب؟ .. بل أين ولّى سحْــر أيامـــه؟ .. وأيـــن؟ .. وأينا؟

أيـــــن ولّادة تطـــوف طـــوافي عطّر المسك شعـــرها والـــرِّدْنـــا؟

إن سلسلة الأسئلة التي يجريها الشاعر الظل على لسان الشاعر الأصل لتوحي بالتفجع على تلك الأيام. إن ابن زيدون، هنا، لا يتفجع على قضاياه الشخصية فحسب بل يتفجع على ما آلت إليه الأندلس ليكون بوقا للشاعر الظل يستند إليه ليبث اعتلاجات صدره على حال الأندلس بعد ابن زيدون، ويعود صوت الشاعر ليسيطر على القصيدة، ثم يظهر صوت ابن زيدون تارة

[٢٠٣] أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص ٦١.
[٢٠٤] حسن كامل الصيرفي، "بحتري المغرب"، مجلة الكتاب العراقيين، بغداد، مج ٩، ع ١١-١٢، ١٩٧٥. ص ٤٩٦.

أخرى في أحداث لا تتصل بزمانه ليكون ابن زيدون الحديث التي يتكلم بلسان الشاعر المعاصر. يقول [٢٠٥]:

لم أنكرتـــني؟.. أنـا قـرطـبي، كــيف لا تــعرف الأمـومة ابنا؟

ترب "إشبـيلة" يضـم عـظامي وسـرى الروح نحو أفقـك وهـنا

ألف عـام تمـر بي، وأنا في كــل لــيل أطوف أَسْيانَ مُضنى

أتخطى الحـدود دون جـواز من غريمي ولـم أنـل منه إذنا

أنا فيـك الغريـب.. فاغتفري لي اقتـحام الغريـب ،، أنّا اغتربنا

ولا يظهر ابن زيدون باسمه أو كنيته، عند راشد المبارك على طول قصيدته "رسالة إلى ولّادة". ولكن عنوانها، باعتبار العنوان مدخلا إلى قراءة النص الأدبي، يكشف عن المرسِل نظرا إلى الحقيقة التاريخية، فابن زيدون هو مرسل الرسالة ضمنا، لكنه ابن زيدون المعاصر الذي يتحلى بتجربة تضيف على التجربة الأصلية وتلتقي معها حينا وتفارقها حينا آخر، فكلاهما قد حرمت عليه حبيبته، وكلاهما قد عانى لوعة الفراق، إلا أن الدواعي مختلفة، وأشكال التعبير عن الحالة النفسية متباينة لدى الشاعرين.

فالشاعر الحديث، إذن، يوظف الشاعر القديم عن طريق تقنية "الدور"، وهي أرقى أشكال التوظيف إذ تتماهى فيها شخصية المستدعي في المستدعى ويشكلان صوتا متداخلا يصعب علينا أن نفريق فيه بين الشخصيتين.

[٢٠٥] السابق، ص ٤٩٦.

حبــــيبـــــتي، محـــــرمـــــــــةْ

لأن جذوة من المشـــــــــــاعـر

لم تخب في أعماق قلــــــــــــب

شاعر [٢٠٦]

يشعلها السواد

في المحاجر

ودفقة الضوء

علــى الغدائر

وجفلة الجيد

لعـــين ناظر

ويعمد الشاعر حسن السبع إلى إخفاء شخصية ابن زيدون والتحدث بلسانها متخذا منها قناعا يتوحد فيه صوت الشاعر المستدعي بالشاعر المستدعى. ففي "قصيدة القناع يمثل صوت الشخصية التراثية "أنا الموضوع" الذي يتصارع مع "أنا الذات"، إذ يسيطر صوت الشخصية على ظاهر الخطاب، ويسيطر صوت الشاعر على باطنه" [٢٠٧]، فيصف السبع نفسه أو يصف حالة ابن زيدون في ظل الحكم الإسباني وهو يبحث عن ولّادة الشاعرة العربية فلا يجد ولّادته ولا ما يشبهها، بل تفاجئه الصبايات الضحوكات في قرطبة موطن الشاعر ابن زيدون بأنهن كلهن FLOURA، فالعرب قد تلاشوا في الأندلس، وتلاشت لغتهم، وتحاياهم العربية قد أصبحت شيئا

[٢٠٦] راشد المبارك، رسالة إلى ولّادة، ص ١٦.

[٢٠٧] أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص ٣٠٠.

متحفيًّا من الماضي، وكل شيء، مكانا وزمانا وشخوصا، قد تضافر للتأكيد على هذه الحالة الراهنة.

إن السبع، هنا، يلجأ إلى تقنية القناع باعتباره "رمزا يتخذه الشاعر المعاصر ليضفي على صوته نبرة من موضوعية شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات." [٢٠٨] كما أن الشاعر إذ يستخدم هذه التقنية "يحس بأن صلته بالشخصية المستدعاة بلغت حد الاتحاد والامتزاج بها، وأن الشخصية قادرة –بملامحها التراثية– على أن تحمل أبعاد تجربته الخاصة." [٢٠٩] وهذا القناع يتمثل، هنا، في شخصية ابن زيدون التراثية التي تنطق القصيدة صوتها، فعبر تقنية القناع "لن يصل الصوت إلى القارئ مباشرة، بل من خلال وسيط متميز له استقلاله، يغري القارئ على التأني في الفهم، والتأمل في العلاقة بين الدلالات المباشرة وغير المباشرة، على نحو يجعل القارئ طرفا فاعلا في إنتاج الدلالة الكلية للقناع، وليس مجرد مستهلك سلبي." [٢١٠]

وإلى جانب استخدام تقنية القناع ملمحا من ملامح الحداثة، فإن السبع يوظف التشكيلات البصرية معمقا من دلالات النص الشعرية. فهو يكتب اسم FLOURA بغير اللغة العربية لينقل للمتلقي شيئا من الصورة الواقعية لغياب ملامح العروبة عن الأندلس، إضافة إلى أنه يباين في إزاحات الأسطر الثلاث الأخيرة من النص لتشكل ثلاث نهايات نفسية، وتبرز مدى وجع الشاعر في نطقه هذه الحقيقة المرة، إذ إن"الشعر الحديث، [عموما]، غير خاضع لسلطة النموذج المسبق، مما يجعل الماهية التي يستقر عليها النص، بعد اكتماله، مهمة في تلقي النص وتأويله"

[٢٠٨] جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، ص ١٢٣.
[٢٠٩] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص ٢٦٢.
[٢١٠] جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، ص ١٢٣.

[211]، لأنه (النص الحديث) يمثل، بشكل من الأشكال، انتقالا من مستوى الشفاهية إلى مستوى الرؤية البصرية.

متعب أتسكع في أعين

الصبايا الضحوكات في قرطبة

كن جميعا: FLOURA

FLOURA

FLOURA

ولم ألق ولّادة الشاعرة

ترد على سنحتي العربية

ذاك الصباح الغريب التحية. [212]

---

[211] سامح الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص١١٧.

[212] عبد الرزاق حسين، الأندلس في القصيدة العربية المعاصرة، ص ١٩٤.

الفصل الثالث

آليات التناص مع ابن زيدون

إذا كان الإبداع هو الإنشاء من العدم، فإن النص الإبداعي لا يعني ذلك بشكل مطلق. بل لا وجود لتعبير لا يفترض تعبيرا آخر حسب ميشال فوكو [٢١٣]، و"كل نص هو تشرب وتحول لنصوص أخرى" [٢١٤] لدى جوليا كرستيفا التي تعده، أيضا، أحد المميزات الأساسية التي تحيل إلى نصوص أخرى سابقة عليها أو معاصرة لها [٢١٥]. ويرى سوليير، كذلك، أن كل نص يتموضع في ملتقى نصوص كثيرة بحيث يعد قراءة جديدة لها [٢١٦]، ولا شك أن التراث يعد معينا ثرا للشعراء، يلتقون به ويأخذون منه، فيطوعون تجاربه لتجاربهم الخاصة، ويعيدون قراءته من خلال رؤاهم الشعرية التي تعبر عن مواقفهم منه بأشكالها المختلفة.

إن تناص الشاعر مع تراثه واستناده إلى شخصياته لا يعد بحال من الأحوال تزيينا وزخرفة للقصيدة. بل إن "التراث علاقة واعية بمقياس الفرد. فاسترجاع عناصر التراث ومفرداته لا يتم بوعي آلي، أي إدراك مباشر، وإنما بوعي مزدوج مركب في الغالب" [٢١٧] بين الوعي الفني للشاعر والتقييم الجمعي الأشمل، إن القصيدة التي تستحضر التراث تقارن بين الوثيقة والرؤية، وتجمع بين التجربة والموقف منها، إنها حوار مفتوح مع الماضي، واستشراف عميق للمستقبل كذلك. فالتناص، كما يرى السعافين، "يصبح موجها في الشعر الحديث. يفتح فضاء النص الجديد حين يسحب إليه فضاء النص القديم، ويعطيه حمولات جديدة كل الجدة." [٢١٨]

وقد تعددت أشكال التناص مع التراث واختلفت مستوياته. ففي إطار الحديث عن الذين يفهمون التراث فهما تراثيا، يقول محمد عابد الجابري: "وطبيعي والحال هذه أن يكون إنتاج هؤلاء

[٢١٣] سعيد علوش، المصطلحات الأدبية المعاصرة، الدار البيضاء المكتبة الجامعية، د.ت، ص ١٢٣-١٢٤.
[٢١٤] محمد فكري الجزار، العنوان وسيموطيقيا الاتصال، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص ٢٢.
[٢١٥] سعيد علوش، المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص ١٢٣-١٢٤.
[٢١٦] السابق، ص ١٢٣-١٢٤.
[٢١٧] حاتم الصكر، "معنى الوعي الشعري بالتراث"، ص ٦٨.
[٢١٨] إبراهيم السعافين، لهب التحولات، ص ٤٤.

هو "التراث يكرر نفسه"، وفي الغالب بصورة مجزأة ورديئة" [٢١٩]، إذ "اقتصر دور الشاعر في المرحلة الأولى على مجرد نقل العناصر التي يتعامل معها من عناصر التراث، دون محاولة لاستغلال هذه العناصر التراثية في التعبير عن مواقف وتجارب معاصرة تتفق ودلالتها الشاملة مع هذه العناصر التراثية" [٢٢٠]، فقد غلب التقليد، مثلا، على قصائد الشعراء المشاركين في مهرجان الرباط، في نظر محمد حسن عبد الله، وجاءت قصائده من الموزون المقفى دون غيره، كما غلب على الشعراء أنفسهم الانتساب إلى الجيل القديم، ويرى، أيضا، أن أي أثر لحداثة لم يظهر في تلك القصائد سوى التماعات خاطفة [٢٢١]، ليكونوا كما يقول الربابعة :"من الشعراء الذين أعادوا التراث إعادة جامدة لا حياة فيها." [٢٢٢]

وأما الصنف الآخر من الشعراء فقد تجاوزوا ذلك إلى مرحلة التوظيف الأكثر نضجا. فتحاوروا مع التاريخ، ووافقوه أحيانا وحوّروا فيه أحيانا كثيرة أخرى، فضلا عن استدعائه بشكل يتخالف مع حقيقته التاريخية بما يحقق رؤاهم الشعرية الحديثة التي ينصهر فيها تراث الأمة في راهنها، ويكون شعرها الحديث قراءة عصرية لشعرها القديم بشكل ما. وبناء على ذلك، فإن "نجاح الشاعر يقاس بمدى توفيقه في شحن الصورة بطاقة لا تنفد من الإيحاءات من ناحية، وبتوظيفها لخدمة السياق العام للقصيدة وتطويعها للمقتضيات الفنية لهذا السياق من ناحية ثانية، بحيث لا يبدو العنصر التراثي مقحما على القصيدة ومفروضا عليها من الخارج" [٢٢٣]، في صورة يتمازج فيها القديم بالجديد.

---

[٢١٩] محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، ص ٢٦.
[٢٢٠] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص ٦٢.
[٢٢١] محمد حسن عبد الله، "ابن زيدون في الأدب العربي المعاصر بين الدارسين والمبدعين"، ص ٢١٩.
[٢٢٢] موسى ربابعة، التناص في نماذج من الشعر الحديث، إربد، مؤسسة حمادة الطلابية للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠٠٠، ص ٨.
[٢٢٣] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية ، ص ٢٧٧.

التناص الكليّ

يرى عبد الرزاق حسين أن التناص الشامل هو الذي "يجمع أشكالا تناصية عدة، كأن يجمع الشكل الخارجي والإيقاع والقافية أو ما يسمى التناص الإيقاعي، كما يتمثل المضمون وينهل منه" [٢٢٤] وتكاد النونية "تعد من القصائد الراسخة في الذاكرة الشعرية، وحميميتها الحارة قربتها إلى العاطفة الشعرية، فجعلتها مركز دائرتها في التعبير عن شؤونها، وكأنها المصباح السحري الدائم الإشراق." [٢٢٥] يقول عبده بدوي[٢٢٦]:

وأقول: ما أحلى الذي غنّيـــــتَ من صوتٍ حنونْ؟

فيقول: قد "أضحى التنائـــي" فهي مصباح القرونْ

وهي التي تبقى مع الحمـــراء في الـزمن الضَّنينْ

فقد أكثر الشعراء من معارضة هذه القصيدة في القديم والحديث. ولم يقتصروا عند موضوعها العاطفي وإنما تجاوزوا بها ذلك إلى موضوعات أكثر جمعية كالدفاع عن الذات والشكوى من الراهن العربي والتغني بأمجاد العربي في الأندلس، لقد سيطرت النونية على الذاكرة الشعرية العربية وأخذت حيزا وحضورا كبيرين من أشكال التلاقي مع ابن زيدون، بل ربما إن تسلطها كان السبب وراء إظهار صورته في الشعر الحديث بشكل باهت لم يرق إلى حضور سواه من الشعراء كامرئ القيس مثلا.

[٢٢٤] عبد الرزاق حسين، الأندلس في الشعر العربي المعاصر، ص ٢٤٥ .
[٢٢٥] السابق، ص ٢٤٥.
[٢٢٦] عبده بدوي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج٢، ص ٦١٥-٦١٦.

ففضلا عن المعارضة الكلية، نجد الشاعر صلاح بن هندي، مثلا، يعمد إلى توظيف أشطار كاملة من النونية، وهو تناص جزئي جلي (التشطير في المفهوم العروضي الخليلي)، دون أدنى تغيير توظيفا يستدعي شعر ابن زيدون لا شخصه، مانحا هذه الأشطار معاني مختلفة عن معانيها في سياق النونية الأصلي، ليعطي النص القديم جدة وروحا مختلفتين. يقول [٢٢٧]:

يـــا ليــــتَ قومــــــي غداةَ البَيْنِ ما سمعوا "أضـــــحى التّنـــــــائي بديلاً من تدانينا"

ولا هـــــتفتُ بأعلى الصَّـــوتِ من أَسَـــفٍ "ونـــــابَ عـــــن طِـيــب لقيانا تلاقينا"

وفي معارضة محمد الأخضر السائحي التي يعارض فيها النونية نجده يتناص، إلى جانب معارضته النونية كليا، مع شطر منها، تناصا جزئيا جليا، كما هو دون تغيير ولا تحوير، في شكل من أشكال التناص الكلي الذي قد يتراواح في فنيته من نص إلى آخر، وفي وظيفته من استدعاء القصيدة أو استدعاء قائلها. يقول [٢٢٨]:

ولا ذكـــرنـــاكَ إلا قـــــــال قائـــلـــنـُـــا "أضحـــى التــــــــنائي بديـلاً من تدانينا"

وأما عبد الرزاق حسين فإنه يعمد، كسابقيه، إلى المعارضة الكلية الشاملة، ويضمن، في ذلك الإطار، جزء شطر من النونية بحروفه ذاتها مبرزا نوعا آخر من التضمين أو التناص. يقول [٢٢٩]:

وَوُدُّكَ المَحْـــضُ في الأعماقِ أغنيـةٌ لم نَنْـــسَ يومًا "ولا جَفّتْ مآقـــينا"

---

[٢٢٧] عبد الرزاق حسين، الأندلس في القصيدة العربية المعاصرة، ص ٢٩١.
[٢٢٨] السابق، ص ٤٥٦.
[٢٢٩] السابق، ص ٣٠٩.

كما يقوم بالتناص ضمن الآلية نفسها والشكل ذاته إذ يقول أيضا[٢٣٠]:

قد اعـــتقــدنا النـظّـام العـــالميَّ لنا   حـَــكَـــمًا "ولـم نـَـتـَـقَلَّدْ غـَـيْرَهُ دينا"

لكنه يعمد إلى تناص كلي آخر، مراوحا بين أشكال التناص مع النص المستدعى، عن طريق توظيف شطر كامل من النونية في قصيدته إذ يقول أيضا [٢٣١]:

إن قلتَ يا شاعريْ المحزونَ مـن ألــمٍ   "أضحى التّنائي بــديلاً مـن تـــــدانـينا"

كما نجد شوقي، أيضا، يضمن قصيدته شطرا كاملاً من النونية إذ يقول [٢٣٢]:

ولم نـَــــدَعْ لـلّــيالي صـــافيًا فدعَتْ   "بأنْ نـــغَـَــصَّ فــقــال الدّهرُ آمينا"

وهو ما نجده عند عبد الله بن خميس أيضا [٢٣٣]:

حتى تغنّى لســـــانُ الدّهر مرتجـــــلاً   "أضــحى الـــتّنــائي بديلاً من تدانينا"

وقد يتناص الشاعر الحديث مع عدة أبيات من القصيدة النونية ضمن إطار موضوعي مختلف. إذ تكتسب الأبيات في القصيدة المعاصرة دلالة جديدة مختلفة عن سياقها الأصلي في

[٢٣٠] السابق، ص ٣١٠.
[٢٣١] السابق، ص ٣١١.
[٢٣٢] أحمد شوقي، الشوقيات، ١٠١/٢.
[٢٣٣] عبد الله بن خميس، على ربى اليمامة، ط٢، الرياض، د.ن، ١٩٨٣، ٢٣٩.

النونية فتتحول من الإطار العاطفي إلى إطار الدفاع عن الذات العربية، مثلا، وأصالة شعرها العربي، فكما يؤكد عبد الله بن خميس على "ريادة ابن زيدون للشعر الغزلي الأنيق" [٢٣٤] فإنه يدافع من خلال ذلك عن "أصالة الشعر العربي" [٢٣٥] فيقول [٢٣٦]:

القوم بعدكَ عَقُّوا الشّعْــــرَ واتخذوا   بعدَ الجِيــــادِ الكريماتِ البَراذينا

ضـــاقوا به يَخْلِب الألبــابَ مرتجزًا   جَمَّ الـــنُّهى عبقريَّ الفكْرِ موزونا

واســتبدلوه بأمْشــاجٍ ملفّـــقة   تَجْـــتَرُّها بـــدعةُ التّقليد تلقينا

قالوا ابنُ زيـــدونَ مَثّال ومتّبـعٌ   إلـــيوتُ أجْدرُ تـــجديـــدًا وتحسينا

أولى لهم ثمّ أولـــى أن يخاطبـهم   شــعرٌ تركتَ صــــداهُ خالدًا فينا

"ما حقُّنا أن تُقِرّوا عيـــنَ ذي حَسَـدٍ   بـــنا ولا أن تُسِــــرّوا كاشحًا فينا

غيظَ العِدى من تساقــينا الهوى فدعَوْا   بأن نَغَــصَّ فقــال الدّهرُ آمينا

فانحل ما كان معقودا بأنفســـنــا   وانبت ما كان موصـــولا بأيدينا"

---

[٢٣٤] عبد الرزاق حسين، الأندلس في الشعر العربي المعاصر، ص ٢٤٨.
[٢٣٥] السابق، ص ٢٤٩.
[٢٣٦] عبد الله بن خميس، على ربى اليمامة، ٢٣٩.

التناص الجزئيّ

قد يكون التناص الجزئي جليّا كما سبق، وقد يكون خفيا يحسب الشاعر الحديث أنه من عنده، ولكنه، ولشدة تملك المعنى الزيدوني قلبه، يعبر عن المعنى بطريق خفي يلاحظ ولا يظهر، ظانا أن ذلك المعنى من عنده هو، فهذا الشكل من التناص جزئي لا يعم القصيدة كلها ولا يصدر عن وعي الشاعر ولا يتقصد إليه قصدا.

فقد تمثّل الشاعر خالد الكركي، في نظر إبراهيم جوخان، "معاني ابن زيدون التي عبر فيها عن شوقه وحبه لولّادة، ولربما، أيضا، يعبر فيها بطرف خفي عن عشقه للسلطة التي حرم منها" [٢٣٧]، عبر إعادة إنتاج النص القديم في الجديد مضفيًا عليه حيوية المعاصر في أصالة القديم. إلا إن هذا الاستدعاء لشعر ابن زيدون، إن سلّمنا به، لا يرقى إلى أن يستحضر شخصية ابن زيدون إلى القصيدة ويتوحد بها ويعبر من خلالها، "فليس كل قول موظف داخل قصيدة يعد آلية لاستدعاء شخصية صاحبه، ولا يعد هذا قصورا في العبارة، أو في طريقة توظيفها، إذ يتوقف الأمر على حاجة النص لتلك الشخصية، ومدى مساهمتها في إنتاج دلالته." [٢٣٨]

لم نعُدْ بعد الذي كان ظِماءْ

تعْترينا دهشةٌ للقبلة الأولى

ويَهْمي عطرُك الممتَدُّ في روحي

رذاذًا من نشيْجٍ وجراحْ

---

[٢٣٧] إبراهيم جوخان، التناص في ديوان مقام الياسمين، مجلة التربية العلم، مج ١٨، ع ٢،٢٠١١، ص ٢٥٨.
[٢٣٨] أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص ١٦٠.

وتدور الأرض سكرى

ثم تصحو والهوى بين غُدُوٍّ ورَواحْ

ملجئي عيناكِ [٢٣٩]

وهو من قوله[٢٤٠]:

أمـــا هــــــواكِ فـــــلَمْ نـَــعْدِلْ بمَـــنْهَلِــهِ   شـُــرْبًا وإن كـــــان يُرويـــــــنا فيـُـظْمينا

علــــــيــكِ مـِـنّـــا ســـلام الله مــا بقيـت   صــبـــابـــة بـــك نـــخفــــيها فتـــــخفينا

ويرى علي عبد العظيم أن ابن زيدون استطاع بفنه أن يحمل الطبيعة على أن تشاطره أحلامه وأحزانه. ويضيف أن نكلسون المستشرق رأى أن قصيدته في الزهراء تعبير عن الشعور العميق في الطبيعة. [٢٤١] وقد وقف الشاعر عدنان مردم بك في قصيدته "ابن زيدون شاعر الحب والطبيعة" مع تلك الخصيصة الشعرية عند ابن زيدون التي هي سمة من سماته الدالة على الرؤية الزيدونية الشعرية، وإن كان ذلك في سبيل إثبات قدرة ابن زيدون على الوصف. إذ يرى مردم في ابن زيدون باثا للحياة في الطبيعة، فالأشجار كأنها تهتز، وما يرافق ذلك من هبوب النسيم وانبثاق الصباح وتغريد الطيور. يقول :

لــك في الوصـــــف ما يَشـُــوق فريــــــد   مـــــن قصـيدٍ ومــــــن مـَــــعَانٍ حسانِ

لَحَســــــبنا الأشـــــجار دونَكَ تَـــــــهْتَزْ   زُ نشـــــاوى عن مـــــــائسٍ فَيـْــــنَانِ

---

[٢٣٩] خالد الكركي، ديوان مقام الياسمين، عمان، دار الفارس للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥، ص ٣٤.
[٢٤٠] ابن زيدون، الديوان، ص ٤.
[٢٤١] علي عبد العظيم، ابن زيدون: عصره وحياته وأدبه، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ص ١٩٥٥.

عطفتها يــــد الصـــّـبا في صبـــــاحٍ   عـــبــــــــقـــريِّ الأصــــبـــــاغ والأردانِ

وتغنـــــت سـَــواجــعٌ مـــن حــنـــيـــن   مــا تـــغــنـــّـتْ عـــلـــى ذرى الأفـــــنانِ

والصباح الجــديد يــــعصــــف عـــن تبـ ـر ويهمي شـــعاعه عــــــن جـــمـــــانِ

غَمَرَ الكــــون بالجـــــديـــــد مـن الحُسْـ ـن فـأغْــضَــتْ مـــــن دونــــه العينانِ

ويهبُّ النّسيم يعـــثـــر فـــــي الـــــخَـــــطْـ ـو حـــثيــــثًا بحَيْـــرةِ السّـــــــكرانِ

ويرى إبراهيم سلامة في ابن زيدون مثالا للربط بين الذات والطبيعة. وهو مذهب الشعر الأوربي في القرن التاسع عشر اقتفاء لتعريف لامرتين [٢٤٢]، ويضيف أن المذهب عرف عند العرب "خاصة لما شاهدوه ماديا جميلا في الأندلس فالنسيم إذا راق، وإذا جاء رخاء عليلا، فإنه رق لحال الشاعر المحب" [٢٤٣]، في إشارة إلى قول ابن زيدون [٢٤٤]:

إني ذكـَـرتكِ بالـــــــزهراء مُــــشـــــتاقا   والأفـقُ طلقٌ ووجــــــه الأرض قد راقــــــا

وللنّســــــيمِ اعتــــــــلالٌ في أصــــائِله   كأنـّــما رقَّ لـــي فاعـْـــــتلَّ إشــــفاقا

في هذا الإطار، يقف الشاعر، أيضا مع ما وقف معه ابن زيدون في قصائده. فيتساءل عن واد تراءت فيه الجذآر والحسان، واد انتفضه ابن زيدون بالدوح، وأسال فيه شعره الغدير بالعقيان، ونفض فيه الحياة والخصب وبث فيه النسيم الولهان، فصار كل غصن يحكي قصة،

[٢٤٢] إبراهيم سلامة، تيارات أدبية بين الشرق والغرب، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥١. ص ٢٥٢.
[٢٤٣] نفسه، ص ٥٢٥.
[٢٤٤] الديوان، ص ٢٥٧.

وكل سكون ينضح بالصوت والمعاني، إذ تنصهر معاني الطبيعة في شاعرية ابن زيدون للتكلم بلسانه وتنطق بأقواله، إذ إنه لا يكتفي بإسقاط حالاته النفسية عليها بل يتجاوز ذلك. يقول:

أيـن وادٍ حلَـلْـتَـه من قديـمٍ   كـان مـرعى جـآذرٍ وحسانِ

قلتَ فيه العجـيب فانتفـض الـدو   ح، وسـال الـغديـر بالعِقْـيانِ

ونفضـْتَ الحـياةَ فيـه فشـاع الـ   خِصْـبُ مِـمّا نفـضْتَ قبـل أوانِ

وجعـلت النّسـيمَ يـعبـث ولها   ن بـكـفّ المُـدَلَّـهِ الحـيرانِ

كلّ غصْـنِ حـكى جنـاحَ ذبـيح   لا تـراه يكُـفُّ عـن خَفَـقانِ

والسّـكونُ العمـيقُ يزخر بالـصمـ   ـت وكـم في سكـونه من مـعاني!

يتـجلّـى جـلالُه ما تـرامَتْ   لُجَـجٌ لـلسّـكـون كالكـثبانِ

كم تـراءت في دامـِسٍ مـن قَتـامٍ   وتبـَـدّتْ في وَحْـشَةِ الـوديـانِ

لكـأنّا بـما وصفـتَ لَمـسْنا   همَـساتِ الضّـميرِ لَمْـسَ بيانِ

ووقعـنا علـى اللّواعِـجِ في الصـدْ   ر، وغَـرْبِ الدّمـوعِ فـي الأجفـانِ

التناص التحويريّ

قد يتجه الشاعر الحديث إلى شكل من أشكال التناص الجزئي يقوم فيه بتحوير المعنى في تركيب مختلف بنائيا. وقد يتخذ ذلك عدة أشكال: كأن تكون القصيدة المستدعاة والقصيدة المعاصرة على بحر وقافية واحدة لكن الشاعر المعاصر يريد استخدام المعنى المستدعى بكلماته المحورة ضمن إطار مختلف، فينقله من فراق الحبيبة مثلا إلى فراق الوطن/فلسطين، وقد تكون القصيدة المعاصرة بعيدة عن قصيدة الشطرين فيحور الشاعر الحديث في سياق المعنى الذي يريد أن يوظفه في نصه مع الحفاظ على جوهرها العام وكلماتها الموحية لكي يتداعى النص القديم أو صاحبه إلى ذاكرة المتلقي عند قراءة القصيدة الحديثة.

فمن الأول مثلا قول هلال ناجي [٢٤٥]:

ســـاءلْتُ ولّادة واللّيــــلُ يجمــــــعنا   سِــــرّانِ في خـــــاطر الظّلماء يخفينا

وهو من قول ابن زيدون [٢٤٦]:

سِرّانِ في خاطر الــظلـــــــماء يجمعنا   حتى يـــكـــاد لــسان الصـــبح يفشينا

---

٢٤٥ هلال ناجي، لقاء الطيوف "قصيدة"، مجلة الكتاب، اتحاد المؤلفين والكتاب العراقيين، العددان ١١_١٢، تشرين الثاني_كانون الأول، ص ٤٨٩.

٢٤٦ ابن زيدون، الديوان، ص ٦٠.

فمن الملاحظ أن الشاعر قد حور الشطر الأول من بيت ابن زيدون باستبدال كلمة واحدة فقط ثم جعله عجزا لبيت من أبيات قصيدته، كما أنه حور البيت كاملا، فقد أخذ معناه عن الشاعر الأصل لكنه حول "الظلماء" إلى "الليل" وأبقى على نهاية صدر البيت كما هي: "يجمعنا"، والشاعر بذلك يحيل على قصيدة ابن زيدون من ناحية، ويحافظ على فضاء قصيدته العام وجوها من الناحية الأخرى. كما يتناص شاعر آخر مع مطلع النونية [٢٤٧]:

فأجـــدبـَــتْ بـعـدَنـا واستوحشت دِمَنًا "تصْـــــبو إليـنا وتبـكي من تنــائينا"

وبيت آخر [٢٤٨]:

لن ترجعنّ لـــنا يـــا عـــــــهـد قرطبةٍ "فكـــــيف نبـــــكي وقد جفّتْ مآقينا"

من قول ابن زيدون [٢٤٩]:

بِنْتُم ْ وبِنّا فما ابْتلـّـــــتْ جَـــوانِــــحُنا شـــوقًا إليـــــكم ولا جـَـــفّتْ مآقينا

وأما الشاعر عبد الرزاق حسين، في قصيدته "إلى غريد الأندلس" [٢٥٠]، فإنه يحور الألفاظ والمعاني ليخرج بها إلى سياق آخر مختلف يتصل بالحديث عن الواقع الفلسطيني الصعب

---

[٢٤٧] إلياس طعمة، الديوان، ص ١٠٨.
[٢٤٨] السابق، ص ١٠٨.
[٢٤٩] ابن زيدون، الديوان، ص ٦٠.
[٢٥٠] عبد الرزاق حسين، الأندلس في القصيدة العربية المعاصرة، ص ٣١١.

والمتمثل في استيلاء اليهود على فلسطين وقعود العرب والمسلمين عن نصرتها، وهو في ذلك يبقى على معاني وكلمات من النونية ولكن في سياق جديد.

إن قلت يا شاعري المـــــحزون من ألم "أضحـــــــى التنائي بديـلا من تدانينا"

فنحن يا شاعري والبؤس يصـــــــدينا نقـــــول واليـــأس يسـقينا ويروينا

أضحى اليهود بديـــــــلاً من أهالينا ونـــــاب عن صـــلة القربى أعادينا

ويحور مفدي زكريا أبيات قصيدة ابن زيدون في نمط أقرب إلى إعادة الصياغة إحساسا منه بالمعنى ونزولا عند تفعيلات قصيدته المعاصرة وقافيتها المختلفة. يقول [٢٥١]:

هي كالـــــماء يســـتـحيل على القبـ ـض ومـثل السراب في رحب دَهْـــسِ

وهو من قول ابن زيدون [٢٥٢]:

وغـــــرّك مــــن عهـــد ولّادة ســـــــراب تراءى وبرق وَمَــضْ

هي الماء يأبـــى على قابـــضٍ ويمـــنع زبـــدتـه من مَـــخَضْ

كما يتناص محمد بهجة الأثري مع هذا المعنى أيضا، فيقول [٢٥٣]:

كانت الماء في الإباء علـــــى القبْـ ـــــضِ، وفي منع ما خصّ للدّهانِ

[٢٥١] مفدي زكريا، من وحي الأطلسي، ص ١٤٩.
[٢٥٢] الديوان، ص ٢٣٩.
[٢٥٣] محمد بهجة الأثري، ص ٤٩٥.

ويتلاقى الزبير دردوخ أيضا مع ابن زيدون ويحور في معانيه. كقوله [٢٥٤]:

لو تــشاء الخـــطى تكون جـــــناحًا   كي يوافــــي ســــــماءها أو يـــكادا

وهو من قول ابن زيدون [٢٥٥]:

لو شاء حملي نسيم الصبح حين سرى   وافاكمُ بفتىً أضـــــــناه مــــا لاقى

لو كان وفّى المنى في جَـمْعنا بــــكم   لكان من أكـــــرم الأيــام أخـــــلاقا

ويقول أيضا [٢٥٦]:

قـــال عنها مليــــكتي فتــثــنــّــتْ   خــيلاءً ورفــْــعـــةً واعتــــــــدادا

وهو من قوله [٢٥٧]:

ربيب ملك كــأنّ الله أنـــشأه مســكًا   وقـــدّر إنـــشاءَ الـــورى طينـــا

[٢٥٤] مختارات من الشعر العربي في القرن العشرين، ج١، ص ١٧٨.
[٢٥٥] الديوان، ١٧٢.
[٢٥٦] مختارات من الشعر العربي في القرن العشرين، ج١، ص ١٧٨.
[٢٥٧] الديوان، ص ٤.

وأما الشاعر فاررووق مواسي فإنه يقول متناصا مع ابن زيدون:

فإذا في الدرب

"ابن الزيدون" يناغي "ولّادة"

يذْكرها بالزهراء بشوق عبادةْ

وتمكّن عاشقها من لثم الخدّ

وعتاب وعتابْ

تتناءى بدلاً من أن تدنو

تجفو بدلاً من طيب اللقيا

فيحاذي المسجد يقرأ أحرفه الكوفية

يحمل جزءًا من سفر "العقد"

والعقد بضاعة أهلي

حتى يجلس في حلقات الجامع

مع صحب ظنوا الأن الدهر

يجرح يأسو

والدهر قياس [٢٥٨]

يمكن أن نلتفت إلى هذه القطعة، من زاوية أشكال التناص، إلى ثلاثة تناصات تحويرية. الأول: في قوله عن ولّادة وصفا قالته هي بلسانها شعرا محوّرا تركيب الجملة من حضور المتكلم

[٢٥٨] مواسي، الأعمال الشعرية كاملة، ص ٢٨، ٢٩.

إلى غيبة الموصوف/المشاهَد بالكاميرا: "أمكن عاشقي من لثم خدي" وهو مستدعى من قول ولّادة:

أمـــــكّن عاشقـــي من صَحْنِ خــدّي   وأعطي قُبْلـــــــــتي من يشــتهيها [٢٥٩]

والثاني: حين يتناص الشاعر الحديث مع مطلع نونية ابن زيدون مع شيء من التحوير. فظاهر أن الصياغة الجديدة قد حولت المصادر في البيت الأصل/الصوت إلى أفعال في الأسطر الظل/الصدى: التنائي/تتناءى، تدانينا/تدنو، تجافينا: تجفو. وهو، يشير في بعد ما من أبعاد القراءة، إلى أن الشاعر الحديث لا يقف عند النص القديم وقفة جمود بل محاورة وأخذ وعطاء يحور فيه ويبدل بما يتوافق وروح النص الجديد، وربما يكون مسوغه أن النص الجديد يبتعد عن الغنائية مستخدما تقنيات السينما الحديثة/عين الكاميرا (لا حضور ذاتي للشاعر باستثاء التسجيل) التي تصور اللحظة الآنية والتي يتوافق معها الفعل المضارع بما فيه من معاني الاستمرارية.

وسيطرة الفعل المضارع، في هذه الحركة من حركات النص لا تقتصر على هذا التحوير بل على أفعال المقطع كافة: "يناغي؛ يذكرها؛ يحاذي؛ يقرأ؛ يحمل؛ يجلس" (مسندة إلى ابن زيدون)، و"تمكن؛ تتناءى؛ تجفو؛ تدنو" (مسندة إلى ولّادة)، وكذلك "يجرح؛ يأسو" (مسندين إلى الدهر)، باستثناء الفعل الماضي "ظنوا"، وهذا يشير إلى أن الصورة في النص متحركة لا جامدة، وهو ما يفسر غلبة الأفعال المضارعة البالغة خمسة وأربعين فعلا، في النص كاملا، على الأفعال الماضية التي لم تجز الخمسة، في حين غاب فعل الأمر ألبتة.

[٢٥٩] ابن بسام، الذخيرة، ج١، ص ٣٧٩- ٣٧٦.

وختاما، في قوله: "مع صحب ظنوا أن الدهر/ يجرح ياسو/ والدهر قياس" وهو تناص تحويري من قول ابن زيدون [٢٦٠]:

ما على ظني باسُ	**يجرح الدهر ويأسـو**
ربّمـا أشرف بالمر	**ء على الآمال يـاسُ**
ولقد ينـجيك إغفا	**ل ويرديك احتـراسُ**
والمحاذير ســهام	**والمـقادير قياسُ**

لكن الشاعر لا يضمن قصيدته الأبيات بشكل تقليدي، وإنما يعمد، بعد الخروج على قالبها العروضي الخليلي، إلى إخراجها من سيقاها الأصلي، سياق الأسر، إلى سياق الصحبة في حلِق العلم لتتحول من وحدة ابن زيدون أسيرا إلى مفهوم أعم يضم صحبه إشارة إلى أن جرح الأندلس لم يعد يختص بواحد دون الآخر، لقد انتقل من الفردي إلى الجمعي، ضمن تلك التناقضية التي يحملها الدهر الذي يجرح ويأسو ثم تكون المفارقة بأن يكون الدهر عند الشاعر المستدعي: "قياسا" وعند المستدعى: "مقاديرا"، فهو عند كلاهما كذلك من حيث المعنى، لكن التناص التحويري يأتي هنا عبر طريقة التركيب بين أجزاء الكلام، فالشاعر يعمد إلى كلمات تحمل طاقات إحالة عالية إلى نص ابن زيدون المستدعى كما فعل مع النصوص المستدعاة من قبل مظهرا اطلاعه الثقافي التاريخي ومدى تأثير ذلك التراث فيه وموضحا موقفه منه.

وأما الشاعر أحمد دحبور فيمكن الالتفات إلى ثلاثة تناصات تحويرية في قصيدته أيضا، وهي التناصات ذاتها التي درسناها عند الشاعر الفلسطيني فاروق مواسي قبلاً. لكن تناصات

[٢٦٠] الديوان، ص ١.

دحبور تتخذ شكلا آخر ووظيفة أعمق، فهو يتساءل عن ولّادة/الثورة الفلسطينية لينفي وجودها، ثم يجيب عن سؤاله بأنها في شارع الليل الحزين، تبيع عرضها، متناصا مع بيت ولّادة الذي أورده ابن بسام، وهو يحول الزمان من المضارع في البيت الأصل إلى الماضي في قصيدته الظل ليشير إلى تحقق الفعل، ثم يبالغ في المعنى حين يجعل الخد الواحد غير كاف للمتكالبين على ولّادة/الوطن من الأعداء.

– أينها "ولّادة" القلب، إذن؟

– في شارع الليل الحزينْ

مكّنت عشّاقها من صحنها فاحتفلوا

لكن صحنًا واحدًا لم يكفهم فاقتتلوا

ثم أتوا من صحنها الثاني عطاشى جائعين [٢٦١]

ويتناص الشاعر، أيضا، مع مطلع النونية الفراقية محوّرا في بناء الجملة لكي يتسق التناص مع بناء القصيدة. وهو يحرف في المعنى، أيضا، إذ يصبح هذا التنائي مربوطا بالقضية الفلسطينية بذكر كلمات موحية بذلك: "قتيل؛ شريد؛ أسير" ويضيف قبله ضمير الإشارة "ذا" لينتج المطلع في سياق جديد، ويصبح نتيجة لا على سبيل الإخبار فقط.

هكذا أضحى التنائي من تدانيا بديلا

وتناوبنا شريدًا وأسيرًا ووقتيلا

فلمن تشكو، إذن؟ [٢٦٢]

---

[٢٦١] أحمد دحبور، الديوان، ص ٤١٧.
[٢٦٢] السابق، ص ٤١٦.

وأما التناص الأخير فإنه مع شعر ابن زيدون الذي قاله في سجنه. فإذا كان الدهر هو من يجرح ويأسو لدى ابن زيدون، فإنه متسلط على الفقراء لدى دحبور، فهو لا يأسوهم وإنما يجرح حسب وهو الذين يأسون، وإلى جانب التحوير في المعنى فإنه يحور المبنى عن طريق إضافة كلمة الفقراء، أي استبدال الفاعل المضمر بفاعل ظاهر مختلف/الفقراء. وفي مقطع لاحق يكرر دحبور العبارة من جديد "يجرح الدهر ويأسو الفقراء" مؤكدا على تسلط الدهر على الفقراء أو شاكيا من حال الفقراء والضعفاء أمام الأغنياء والمتجبرين في هذا العالم، ثم يختتم قصيدته بتغيير الفاعل مرة أخرى إلى ضمير الجماعة المتصل "ونأسوا" ضاما نفسه إلى فريق المضطهدين الفقراء.

وعلى مقربة من طعنة طائشة يعلو الغناء:

يجرح الدهر ويأسو الفقراء [٢٦٣]

وترنمت على جرحي، فلم يصغ، وواتاني الغناء:

يجرح الدهر ويأسو الفقراء

يجرح الدهر ونأسو [٢٦٤]

---

[٢٦٣] السابق، ص ص ٤١٩-٤٢٠.

[٢٦٤] السابق، ص ٤٢٠.

التناص التوافقيّ

قد ينظر إلى التناص من زاوية الموافقة والمخالفة في الرواية التاريخية أو الرؤية الشعرية. فتناص التآلف بمعنى "التعبير عن تجربة معاصرة تتوافق دلالتها طردا مع الدلالة التراثية للشخصية"[٢٦٥]، النوع الذي يسميه مجاهد الاستخدام الطردي، وهذا الشكل من أشكال التناص قد يفتقر، في كثير من الأحيان إلى المفارقة التي تصنع الدهشة لدى المتلقي، فقد "يعمد الشاعر إلى سلخ الحادثة من سياقها التاريخي ومزج مدلولها الشعوري وفق انفعاله الجديد بحادثة أخرى أبعد منها زمانا أو أخرى أقرب"[٢٦٦]، ومن أمثلة ذلك قصيدتا أحمد دحبور وفاروق مواسي التي درسناهما سالفا.

مثلا، يتوافق الشاعر مفدي زكريا، أيضا، مع رواية ابن بسام التاريخية التي تقول باجتماع ابن زيدون بولّادة في ليلة من الليالي يتبادلان القبلات حتى طلع عليهما الصبح. ويكني عنهما بقيس وليلى وقد جن عليهما الظلم، غمرهما الصبا والشباب ورعتهما النجوم. يقول[٢٦٧]:

أين ولّادة التي تلد الحب وتلقيه في غيابة رمس؟

هل ترقبت حين جن ظلام في احتشام لقاء "ليلي" بـ"قيس"؟

إن أغرى بها الصبا، والشباب الغض في كائنين من غير عس

هبطت كالملاك في كبرياء عبقري الخطى ليان المجس

---

[٢٦٥] أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص ٢٥٥.
[٢٦٦] حاتم الصكر، "معنى الوعي الشعري بالتراث"، ص٦٧.
[٢٦٧] مفدي زكريا، من وحي الأطلسي، ص ١٥٢.

فطوى صـــــارخ الجمـــــال حبيـــــبيـــ ـن في اســـــتــــــراق وخـــــــلس

فـــــي جحــــــيم لـــــهيبه قـــــبلات من حنايا على ابن زيـــــدون حـــــبس

ســــــائلوا عنـــــهما "ابـــــن بسام" يذكر صبـــغة الله في غـــــطارف شـــــمس

وأما الشاعر هلال ناجي فيستحضر الرواية التاريخية عينها ولكن ضمن أسلوب "الرؤى والأحلام" في قصيدته "لقاء الطيوف". يأتيه صوت ولّادة في "شبه حالمة" مناجيا إياه ومفصحا له عن سر ذلك الفراق الذي أبعدها عن ابن زيدون في عبارات شعرية تعيد صيغة التاريخ في إطار أدبي فتذكر "عتبة" والجواري والغناء، ويأتي كل ذلك في إطار موافق لرواية ابن بسام أيضا. يقول هلال ناجي[٢٦٨]:

فجاءني صوتها في شبْهِ حـــــالمة من اللـــــحون تلوي جرسها حينا

يا نجم دجلة إني صغـــت من كبدي لحنا به تـــــــشرب الدنيا وتسقينا

منحته لابن زيدون فضيـــــــــعني وسف يطـــــلب من "عتب" تلاحينا

تشوقه ضـــــــحكات من جوارينا ويـــــــستبـــيه رخيص من أغانينا

وليس ناشح مال مـــثل ناضــــحه وكيـــف يدحـــض ذو ذنب براهينا

وهل تســاوى بأصـــــداف لآلـــئنا ومن يساوي بمـــاء العسجد الطينا؟

[٢٦٨] هلال ناجي، لقاء الطيوف "قصيدة"، مجلة الكتاب، ص ٤٨٩.

ويجعل حسن كامل الصيرفي، في قصيدته "بحتري المغرب"، من ابن زيدون شبحا أثقلته الهموم فهو يطوف أرجاء غرناطة مثقلا. وتحمله الذكرى إلى أيام شوقه فيأسى لها قلبه وتدمع لها عينه، فلم تجد صبوته وأمنياته في الوصول إلى الحبية التي هجرته واستبدلت به، كما تغير به الحال كذلك على الصعيد الاجتماعي إذ بعد العز والسلطان قد أصابه الذل والأسى في سجنه الذي أودعه فيه أبو الحزم بن جهور خمسمئة يوما بعد أن كان قد ولاه وزارته وسماه "ذا الوزارتين". يقول [٢٦٩]:

كلـــــما هـــــاج شـوقه سجع طير   مســـــــح الدمـعتـــــين حزنا وأنّا

أفردته الأيام مـن كــــــل إلــــف   كان يصبو إليــــــه أو يــــتمــــنى

بين عز، وبــــــين ذل مــــــــرير   عاش يســــــقي النــعيم ثم الغبنا

بين رحب القصور والـعـيشــة الرغـ   ـدة حينا، ذاق الأســـــى والســجنا

فهو يمــــــــشي، وخلفه ألف ذكرى   طــائفـــــــات على الحزين المعنى

ويوظف العوضي الوكيل تجربة العشق والسجن، أيضا، عند ابن زيدون في إطار الموافقة التاريخية. ففي قصيدته "ابن زيدون من وراء السنين"، ينادي على الأندلسي ابن زيدون "الصادح بالهوى"، ويحادثه عن حبه الكبير لولّادة، وعن سبب دخوله السجن، إذ يجعله السبب الرئيسي الذي أشاع الحسد في قلوب أقرانه وجعل منهم وشاة عند الأميرة، ليغروه به ويغيروا صدره عليه كي يزجه في غياهب السجن. يقول [٢٧٠]:

---

[٢٦٩] حسن كامل الصيرفي، "بحتري المغرب"، مجلة الكتاب العراقيين، بغداد، مج ٩، ع ١١-١٢، ١٩٧٥. ص ٤٩٦.

[٢٧٠] العوضي الوكيل، "ابن زيدون من وراء السنين"، مجلة الكتاب العراقيين، بغداد، مج ٩، ع ١١-١٢، ١٩٧٥. ص ٥٠٣.

يا صادحا بالهوى من غير ما ريب   فجــرته منـــهلا للـــواردين صفا

سبتك ولّادة في غيـــر مـــأثمـة   فقمت تنشـــدها الأشـــعار مزدلفا

أغرى بك الحب حسادا لهم ســـخم   فزلزلوا بالقـــلى الأبـــراج والشعفا

فأوردوك سجون البغي مظلـــــمة   بها الحديد بأعلى ساعديك ضـــفا

فقلت بالسجن آيات هتفت بــــها   تدعو الحياة فأصغت للذي هتـــفا

ويجعل الأطرش من وشايات المغرضين سببا للفراق الذي حصل بين ابن زيدون وولّادة أيضا. وهو، بذلك، يتوافق مع ما جاء عن ابن جهور، خصوصا، وحساد ابن زيدون، عموما، الذين سعوا بينهما بالتفريق، وعند ابن جهور بالتحريض إلى أن خسر ابن زيدون حبيبته ووطنه.

ولكن ولّادة لا تحبك!..

لأن الخفافيش جاءت بليل طويل الردى [٢٧١]

وفي قصيدة "بوابة العشق" يستدعي عبد الرزاق حسين قصة حب ابن زيدون وولّادة، في إطار الموافقة التاريخية، جاعلا أبعادها منفتحة على دلالات رمزية موحية. فليس هذا التجافي والفصل بعد الوصل مختصا بان زيدون وولّادة التاريخيين وحدهما، بل تتسع دلالة ولّادة، هنا، لتشمل الأندلس، وابنِ زيدون العرب عموما، وهذا التجافي علاقةَ العرب بالأندلس التي انقطعت

---

[٢٧١] ياسر الأطرش، وقلبي رغيف دم مستدير، ص ٣١.

إلى الأبد، فالشاعر يضيف ولّادة إلى النور ثم يربطها بكلمات من معجم الحزن: "التجافي؛ مر المذاق؛ نزف؛ محاق؛ أصداء غاق؛ جفت"؛إنها، هنا، في حالة سلبية في آخر شهرها القمري، أو في نقص قمرها بعد اكتمال، ولقد خلت وولّادة/قرطبة/الأندلس، أيضا، من أهلها/العرب، وما عاد فيها إلا أصداء الغراب/الآخر، وكأن ولّادة/الأندلس قد جفت ينابيع وفاقها مع ابن زيدون/العرب.

وناب التجافي عن الاعتـناق

وأزمان وصل كمر المـــذاق

وولّادة النور نزف المحـــاق

وصوت النعي غراب افتــراق

وربع الأحبة أصداء غـــاق

وجفت ينابيع نـهر الوفـــاق [٢٧٢]

[٢٧٢] عبد الرزاق حسين، الأندلس في القصيدة العربية المعاصرة، ص ٣٢٤.

التناص التخالفيّ

على النقيض من الشاكل السابق، فإن هذا النوع من التناص تحدث فيه عدم الموافقة من الرواية التاريخية أو الرؤية الشعرية للشاعر المستدعى. ويسميه أحمد مجاهد الاستخدام العكسي ويعرفه بـ"استخدام الملامح التراثية للشخصية في التعبير عن معان تناقض المدلول التراثي لها. ويهدف الشاعر من استخدام هذا الأسلوب، في الغالب إلى توليد نوع من الإحساس العميق بالمفارقة بين المدلول التراثي للشخصية، والبعد المعاصر الذي يستخدم الشخصية في التعربير عنه." [٢٧٣] وقد تعرض لاستخدامه، في نظر الرواشدة، "إشكالية من الفجوة التي تخلقها المفارقة بين الصورة التي وقرت في أذهاننا من الرمز سابقا، والصورة الجديدة التي يتوجب علينا أن نعيد تكوينها حاضرا" [٢٧٤]، وقد جاء معظم هذا الشكل من أشكال التناص مع الرؤية الزيدونية لا الوثيقة التاريخية.

فيبدو موقف الشاعر جعفر ماجد، مثلا، معارضا لرؤية ابن زيدون الشعرية. فهو يعيب عليه حبه ولّادة وشعره فيها، كما يعيب عليه، زيادة على ذلك، امتداحه ملوك الطوائف "الأقزام" كالمعتمد والمعتضد، ولا يلمح إلى ذلك إلماحا، بل يجاهر برأيه وموقفه من ابن زيدون ليقول إنهما على طرفي نقيض، إذ إن اشغالات كل واحد منهما تفترق عن الآخر، بل تكاد تكون متضادة، فهو يرى حب ابن زيدون ولّادة سببا في ضياع الأندلس، وهذا يدل على موقفه من المرأة وعلاقة الرجل بها، وتبعا لذلك، فإنه يخالف في وظيفة الشعر ويراها تتعلق بالأمور العظيمة التي تعنى بالهم العام للأمة أو التي تتصل بالواقع الاجتماعي البسيط الذي يتحدث عن

---

[٢٧٣] أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص ٢٥٥.

[٢٧٤] سامح الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص ٨٠.

بِساط الناس لا الذي يتشبث بأقدام "الأقزام" من السلاطين، في إشار واضحة إلى علاقة المثقف بالسلطة، وكيف، ينبغي للمثقف، عموما، والشاعر، هنا على وجه خصوص، أن يقف منها. يقول [٢٧٥]:

يا شاعر الحب لا تجرح مودتنا إذا قسوت ولم أسلك بك اللينا

كانت بلادك مثل الفلك يلطمها موج الهلاك ولا تلقى المنجينا

وأنت في غمرة اللذات منهمك ما كان يعنيك أمر كان يعنينا

وللطوائف أقزام رأيتهم لكل وصف كبير مستحقينا

مدحت معتضدا منهم ومعتمدا وعشت مبتذلا فيهم ومسكينا

ولّادة ضيعت بالأمس أندلسا ولم تزل حية موجودة فينا

ولّادة -يا كتاب الحب- معذرة تخصي الفحول وتغتال المحبينا

ويتخذ هذا الموقف، أيضا، الشاعر أحمد الخاني [٢٧٦]:

إني ذكرتك بالبيداء مشتاقا والحر يحرق هذا الكون إحراقا

أيا ابن زيدون هذا الشعر يضحكني بيدي انتقادا له من كان ذواقا

لا لن أعود إلى القاف التي سمجت أشعركم يا ابن زيدون ترى راقا؟

[٢٧٥] جعفر ماجد، "ابن زيدون"، مجلة الكتاب العراقيين، ص ٥١٩-٥٢٠.
[٢٧٦] أحمد الخاني، ديوان مع الشعراء، د.ن، د.م، ١٤٠٥هـ، ص ٨٤.

أما وجدت لهذا الشـــــــــعر قافية   إلا لـــــــــــــهاة غراب إن يقل قاقا

وجرت في الحكم إذ جارت قنـــــاتكم   على الشـــعور وكان الـــــنقد محراقا

ويقف سليم الزعنون، كذلك، هذا الموقف من ابن زيدون. فهو يسقط التجربة الفلسطينية على تجربة الأندلس، ويرد أسباب الهزيمة إلى التنائي عن الدين، ويرى أن "جيد الشعر" لم يغن عن الأندلس شيئا، بل ما كان أحوج الأندلس إلى سيف ابن زيدون، مستدعيا شوقي أيضا في ثلاثية من الأصوات تظهر في القصيدة [٢٧٧]:

يا أخـــت أنـــدلس طـــاف الـــحياء بنا   ولـــم يـــعـــد لـــك جـــدوى من تأسينا

فما اعتـــــذار لأهـــل فـــر قائـــدهم   لم يعـــملوا صـــالحا دنـــيا ولا ديـــــنا

أيا "ابن زيـــدون" ما قـــد كـــان أحوجنا   عن جـــيد الـــشـــعر سيف في أيادينا

يا أخت أندلس جـــــار الزمـــان وقـــد   كانـت بوحـــدتـــنا تـــســـمو أمـــانينا

حتى بكـــينـــا و"شـــوقي" منشد كلف   "أبكـــــي لواديـــك أم تـــبكي لوادينا"

ضاعت فلسطين منا واستوى شـــــــبه   صارت مدويـــة ألحانـــها فـــــينا

ويتلاقى معهما صلاح ابن هندي، أيضا، في معارضة قصة ابن زيدون في حبه عبر توظيفه إياها بشكل مخالف للحقيقة التاريخية جاعلا من نفسه متحدثا بلسان ابن زيدون الذي

---

[٢٧٧] عبد الرزاق حسين، الأندلس في القصيدة العربية المعاصرة، ص ٢٧٥.

تتكشف له الحقيقة فتبدو ولّادة في أقواله غير ولّادة التي نعرفه في شعر ابن زيدون ذاته، في تجل آخر لولّادة كبعد من أبعاد شخصية ابن زيدون. يقول [٢٧٨]:

ولّادة الـهم والإعيــــــــــاء ما برحـــــــــــت أسياف غدرك تعثو في حـــــــواشــــــــينا

فهل نســـــيت جراحـــــا كنت مــــــديتها لكن جرحــــــك قد أعيــــــا المـــــداوينا

ولّادة الـهـــــم عودي لـــــست لي أمــــــــلا وكفكفي الدمـــــع مـا عــدنـــــا محبيـــنـــا

وأما نزار قباني فإنه يقف من التراث، عموما، موقف الرفض. إذ إنه يهاجمه ويصف بـ"التاريخ الدبق" عوضا عن التاريخ العبق، فهو يعلن هروبه من تأثير التاريخ فيه، يعلن هروبه من عمرو بن كلثوم، ومن رائية الفرزدق؛ إنه يهاجم القصيدة التقليدية إذ يقول: "هاجرت من صوتي ومن كتابتي!"، وفي خضم ذلك يعلن هجرته عن "ولّادة"، فهو ابن زيدون العصري الذي خرج من عباءة القديم وأنتج صوته الحديث الخاص الذي يكسر مقدسات الماضي، وقد حدا ذلك ببعض الدارسين إلى أن يعدوا نزارا فيمن قد "قد ظلم تراثنا وشخصيات تراثنا ظلما مبينا في كثير من أشعاره التي تمثل تصوره للتراث، وتبين موقفه الرافض منه." [٢٧٩]

هربت من عمرو بن كلثوم

ومن رائية الفرزدق الطويلة

هاجرت من صوتي ومن كتابتي

هاجرت من ولادتي

هاجرت من مدائن الملح

---

[٢٧٨] السابق، ص ٢٩٢.

[٢٧٩] ياسين خليل عايش، هوامش على التراث والشخصيات التراثية، المجلة الثقافية، مج ٢١، ع ٣، ١٩٨٦، ص ٤٥.

ومن قصائد الغمار

حاولت أن أقلعكم

من دبق التاريخ

من رزنامة الأقدار

ومن قفا نبك

ومن عبادة الأحجار[٢٨٠]

وإذا كان لنزار موقف مغاير من التراث ينم على ازدواجية في الموقف النزاري، فيبدو أن الهجوم السابق كان في إطار رفض الكتابة التقليدية أكثر منه هجوما على التراث ذاته. إذ يعود نزار لاستحضار ولّادة عشيقة ابن زيدون في قصيدته "أحزان في الأندلس" بعيدا عن الازدراء والانتقاص، فـ"الإنصاف يقتضينا، إذن، أن نضيف أن لنزار موقفا آخر مغايرا من التراث الأندلسي وشخصياته وأعلامه المشهورين." [٢٨١] إنه يتفجع على ماضيه وتاريخه في الأندلس، وتصبح ولّادة لديه وابن زيدون ضمنا "صورة رمزية تشع الشخصيات التراثية في إطارها بإيحاءات أغنى وأرحب من تلك التي تشع بها في إطار الصورة البلاغية التقليدية" [٢٨٢]، كما في قصيدته "أحزان في الأندلس".

وإذا التفتنا إلى القصيدة من ناحية البناء الفني نجده يكرر تراكيب مبدوءة بقوله: "لم يبق ..." وتنتهي "كل جملة شعرية باسم تراثي ذي حضور في الذاكرة، وينهيه بتنوين كسر فوق تاء التأنيث المربوطة "قرطبةٍ؛ ولّادة؛ غرناطة" مما يجعل تلك المفردات قوافي متشابهة ومتوازية، لا

[٢٨٠] انظر، السابق ٤٥.
[٢٨١] ياسين خليل عايش، هوامش على التراث والشخصيات التراثية، ص ٤٨.
[٢٨٢] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص ٢٨٢.

سيما أنها جاءت خاتمة لجمل شعرية تبتدئ على النسق نفسه "لم يبق من ..." في حين يخالف بين تلك القوافي ونظيراتها التي لم تجتلب من التراث، فقد جعلها "هاء ساكنة" في قوله: "الباكيةْ؛ الأضاليةْ" مما يجعل اختلاف حركة الروي إمارة إيقاعية لافتة تنماز فيها القوافي المتكئة على التراث عن بقية القوافي المجتلبة من غير ذلك الحقل." [٢٨٣]

لم يبق من قرطبة

سوى دموع المئذات الباكية

سوى عبير الورد والتاريخ والأضالية

لم يبق من ولّادة ومن حكايا حبها

قافية ولا بقايا قافية

لم يبق من غرناطة

ومن بني الأحمر إلا ما يقول الراوية

وغير "لا غالب إلا الله"

تلقاك بكل زاوية [٢٨٤]

ويتناص الحوامدة مع الحقيقة التاريخية تخالفيا عبر عكس الأمثلة التي هي للمجد في صورة مضادة. فالداخل يهوي، وابن زيدون يترنح، وابن حزم يشنق، وولّادة... مظهرا تفجعه على الوطن المضيع، الأندلس المفقود، وفلسطينه الضائعة.

فأرى غرناطة تهتز

---

[٢٨٣] سامح الرواشدة، مغاني النص: دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، بيروت، الموؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٦، ص ٥٤-٥٥.

[٢٨٤] انظر، السابق ٤٥.

وأرى عبد الرحمن الداخل يهوي

ابن زيدون يترنح

ابن حزم يشنق بالطوق

أرى ولّادة بنت المستكفي

أرى ما يكفي [٢٨٥]

ويرسم لابن زيدون الشاعر مطلق بن حمد الثبيتي صورة مخالفة لتاريخه الوزاري المرتبط بسدة الحكم إذ يجعله رمزا للعربي اليوم في ذل وفي دعة. يقول [٢٨٦]:

هذا "ابـــن زيـــدون" فـــي ذل وفي دعة   يشـــكو مـــن اللـــحد والـتاريخ ملحود

جاءت إليـه وفـــي أحـــداقـــها ألـــق   غيداء مترفــة يـــحـــســدنـــها الغـيـد

قالـــت: غـــريـــب؟ فقال: الأرض تعرفني   والـــدار تـــعـــرفـنـــتي والـبيض والسود

كانت لنا فـي ربـــى "مدريـــد" ألـــويـــة   يقودها ها هنـــا الـــغـــر الصـــناديـــد

[٢٨٥] موسى حوامدة، شجري أعلى، ص٣٣.
[٢٨٦] عبد الرزاق حسين، الأندلس في القصيدة العربية المعاصرة، ص ٥٥٢-٥٥٣.

الخاتمة

وفي نهاية المطاف، نظن أن هذا العمل البحثي قد سعى جادا إلى دراسة صورة ابن زيدون في الشعر العربي الحديث، وقد تبين منه أن ابن زيدون قد حضر لدى الشاعر الحديث في محاور العاطفة والشوق، والدفاع عن الذات، والشكوى من الواقع العربي، والحنين إلى الماضي الأندلسي، والتحسر على وطن مضيع، وقد تركزت معظم استدعاءات الشعراء المعاصرين لشخصية ابن زيدون في النمط الإشاري و"التحدث عن" أكثر منها إلى المرحلة التعبيرية، لكن هذا الحضور قد تطور بتطور النظرة الشعرية المعاصرة إلى درجة التوظيف و"التعبير بـ"، فحضر ابن زيدون رمزا وقناعا، وإن كان حضوره على المستوى القناعي ضئيلا، وربما يرجع السبب في ذلك إلى سيطرة الإطار العاطفي الذي جمع ابن زيدون بولّادة على الذاكرة الشعرية العربية التي عمّت على تجارب حياته الأخرى كالسجن والوزارة وغيرهما، كما لمح البحث إلى غياب ابن زيدون عن رواد الحداثة كالبياتي والسياب ونازك وصلاح عبد الصبور ودنقل غيابا كان سببه، ربما، خروج هؤلاء على مقدسات وكلاسيكيات صارت تمت إلى القديم ولم تعد صالحة لزماننها، بنظرهم، على خلاف كثير من الشعراء.

وقد تنوع حضور ابن زيدون، من حيث الأصوات، بين التحدث عنه وكانت الصيغة الغالبة، والتحدث إليه في المقام الثاني، والتحدث بلسانه بأقل من الصيغتين السابقتين حضورا، وقد تركزت في الحوار أكثر منها قناعا نتيجة لما أسلفناه قبلاً من حضور ابن زيدون الضعيف فنيًّا والكثيف كمًّا.

وقد أظهرت الدراسة، أيضا، الأشكال التناصية التي استحضر فيها ابن زيدون أو شعره. وقد ظهر من خلالها أن الشعراء تناصوا معه كليا على سبيل المعارضة الشعرية بشكل كبير جدا إلا إن هذا التناص ظل عند حدود القديم واستنزف حضور ابن زيدون في ذلك وقصر تجربته على النونية في الأعم الأغلب، كما تناصوا معه جزئيا على شكلين: جلي وخفي، وكلاهما له حضوره اللافت في القصائد التي استدعت الشاعر محل الدراسة، وتناصوا، كذلك، معه تحويريا مفيدين من معانيه الخالدة، ووافقوا الحقيقة التاريخية والرؤية الشعرية، في تناص توافقي، أحيانا، وخالفوهما، في أحيان أخرى.

قائمة المصادر والمراجع

- ابن بسام، علي: **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة**، تونس، الدار العربية للكتاب، ١٩٨١.

- ابن خلكان، أحمد: **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، تحقيق إحسان عباس، بيروت، دار صادر، ١٩٧٢.

- ابن خميس، عبد الله: **على ربى اليمامة**، ط٢، الرياض، د.ن، ١٩٨٣.

- ابن زيدون، أحمد: **الديوان**، ط٢، تحقيق محمد سيد الكيلاني، مصر، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٥٦.

- ابن عبد الجليل، المنصف: **التراث والمعاصرة**، الفكر العربي المعاصر، ع ٨٨/٨٩، ١٩٩١.

- ابن منظور، محمد: **لسان العرب**، بيروت، دار الفكر، ١٩٩٠.

- ابن نباتة، جمال الدين: **سرح العيون**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ١٩٦٤.

- أربيه، راشييل: "**ابن زيدون وبنو الأفطس**"، أوراق جديدة، مدريد، المعهد الإسباني العربي للثقافة، ٧-٨/٨٤، ١٩٨٥.

- الأزدي، ابن الفرضي: **تاريخ علماء الأندلس**، ج٢، القاهرة، مكتبة الخانجي، ٢٠١٠.

- الأطرش، ياسر: **وقلبي رغيف دم مستدير**، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٢.

- (البدوي الملثم)، العودات، يعقوب: **إبراهيم طوقان في وطنياته ووجدانياته**، بيروت، منشورات المكتبة الأهلية، ١٩٦٤.
- بدوي، عبده: **الأعمال الشعرية الكاملة**، مج١، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩.
- البياتي، عبد الوهاب: مقابلة أجراها معه محمد المبارك، **الأقلام العراقية**، السنة ٧، عدد ١١.
- الجابري، محمد عابد: **التراث والحداثة: دراسات ومناقشات**، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩١.
- جدعان، فهمي: **نظرية التراث ودراسات عربية إسلامية أخرى**، عمان، دار الشرق، ١٩٨٥.
- الجعيدي، محمد عبد الله: **حضور الأندلس في الأدب الفلسطيني الحديث**، الكويت، عالم الفكر، مج ٢٨، ع٤، ٢٠٠٠.
- ــــــــــــــــــــ: **أعندكم نبأ؟ استدعاء الأندلس في الأدب الفلسطيني الحديث**، بيروت، دار الهادي، للطباعة النشر، ٢٠٠٢.
- الجندي، أنور: **المعاصرة في إطار الأصالة، القاهرة**، دار الصحوة للنشر، ١٩٨٧.
- جوخان، إبراهيم: **التناص في ديوان مقام الياسمين**، مجلة التربية والعلم، مجلد ١٨، عدد ٣، ٢٠١١.
- الجيوسي، سلمى الخضرا: ندوة العدد: "**قضايا الشعر المعاصر**"، فصول، م ١، ع ٤، ١٩٨١.

- حاوي، خليل: من حديث أجراه معه غسان كنفاني، **مجلة الثقافة السورية**، عدد ٥، تموز، ١٩٦٢.
- حسين، طه: **حديث الأربعاء**، ج ٢، القاهرة، دار المعارف، ١٩٥١.
- حسين، عبد الرزاق: **الأندلس في الشعر العربي المعاصر: دراسة**، الكويت، مؤسسة جائزة عبد العزيز البابطين للإبداع الشعري، ٢٠٠٤.
- ــــــــــــ، **الأندلس في القصيدة العربية المعاصرة: مختارات شعرية**، الكويت، مؤسسة جائزة عبد العزيز البابطين للإبداع الشعري، ٢٠٠٤.
- حوامدة، موسى: **شجري أعلى**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٩.
- الخاني، أحمد: **ديوان مع الشعراء**، د.ن، د.م، ١٤٠٥هـ.
- الخطاطبة، فادي: **الرموز التراثية في شعر عز الدين المناصرة**، اربد، اليرموك، رسالة جامعية، ٢٠٠٧.
- خليل، إبراهيم: **ظلال وأصداء أندلسية**، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠.
- دحبور، أحمد: **ديوان أحمد دحبور**، بيروت، دار العودة، ١٩٨٣.
- دي سوسير، فريديناند: **علم اللغة العام**، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، بيت الموصل، ١٩٨٨.
- ربابعة، موسى: **التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث**، إربد، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، ٢٠٠٠.
- رحيّم، مقداد: **ما لم يقله ابن زيدون لولّادة بنت المستكفي**، عمّان، دار جليس الزمان للنشر والتوزيع، ٢٠١٠.

- رشا عبد الله الخطيب، **تجربة السجن في الشعر الأندلسي**، أبو ظبي، المجمع الثقافي، ١٩٩٩.

- الرواشدة، سامح: **إشكالية التلقي والتأويل**، دراسة في الشعر العربي الحديث، عمّان، أمانة عمان الكبرى، ٢٠٠١.

- ــــــــــــ: **مغاني النص: دراسات تطبيقية في الشعر الحديث**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٦.

- الريس، ناهض منير: **عندما يزهر البرتقال**، دمشق، مطابع الكرمل الحديثة، ١٩٧٨.

- زايد، علي عشري: **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، طرابلس، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ١٩٧٨.

- ــــــــــــ: **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، القاهرة، دار الفصحى، ١٩٨٧.

- الزعنون، سليم: **أغنية للزيتون**، عمان، دار الكرمل، ٢٠٠٢.

- زكريا، مفدي: **من وحي الأطلسي**، الرباط، دار الأنباء، ١٩٧٦.

- سرحان، سمير: **النقد الموضوعي**، القاهرة، مكتبة الإنجلو المصرية، د.ت.

- السعافين، إبراهيم: **لهب التحولات: دراسات في الشعر العربي الحديث**، دبي، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧.

- (أدونيس)، سعيد، علي أحمد: **الشعرية العربية**، بيروت، دار الآداب، ١٩٨٥.

- سلامة، إبراهيم: **تيارات أدبية بين الشرق والغرب**، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥١.

- الشرع، علي: **الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين – تطور موقف الشاعر الحديث نقديا في بحثه عن مصادره الثقافية**–، بغداد، دار الحرية، ١٩٨٨.
- شطناوي، ديانا: **توظيف التراث في شعر أحمد دحبور**، رسالة ماجستير، إربد، جامعة اليرموك، ٢٠٠٥.
- عياد، شكري: **الرؤية المقيدة**، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٧٨.
- شوقي، أحمد: **الشوقيات: أشعار المرحوم أحمد شوقي**، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٥.
- صبح، محمود: **ابن زيدون شاعر قرطبة**، مدريد، منشورات المعهد الإسباني العربي للثقافة في مدريد، ١٩٧٩.
- الصكر، حاتم: "**معنى الوعي الشعري بالتراث، الشعر الحديث والتراث: مرحلة ما بعد الرواد**"، الأقلام العراقية، مج ٢١، ع ٥٣، ١٩٨٦.
- الصيرفي، حسن كامل: **بحتري المغرب "قصيدة"**، مجلة الكتاب، اتحاد المؤلفين والكتاب العراقيين، العددان ١١_١٢، تشرين الثاني_كانون الأول، ١٩٧٥، ص ٤٩٦_٥٠١.
- الضاوي، أحمد عرفات: **التراث في شعر رواد الشعر الحديث: دراسة نقدية**، د.م، د.ن، حقوق الطبع والنشر للمؤلف، ١٩٩٨.
- الضبي، أحمد: **بغية الملتمس في رجال أهل الأندلس**، ج١، القاهرة، دار الكتاب العربي، ١٩٦٧.
- طبانة، بدوي: **ابن زيدون سجينا**، الهلال، ١٩٧٩.
- طعمة، إلياس: **الديوان**، بيروت، دار الثقافة، د.ت.

- طوقان، إبراهيم: **الأعمال الشعرية الكاملة**، الكويت، مؤسسة جائزة عبد العزيز ين سعود البابطين، ٢٠٠٢.

- عايش، ياسين خليل: "**هوامش على التراث والشخصيات التراثية**"، المجلة الثقافية، مج ٢١، ع ٣، ١٩٨٦.

- عباس، إحسان: **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، القاهرة، دار الشروق، ط٢، ١٩٩٢.

- عباس، عبد الجبار: من تعليقه على ديوان "**البكاء على مسلة الأحزان**" للشاعر نبيل ياسين، **مجلة الأقلام**، السنة ٦، عدد ٩.

- عبد الخالق، ربيعي محمد علي: **أثر التراث العربي القديم في الشعر العربي المعاصر**، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٩.

- عبد العظيم، علي: **ابن زيدون: عصره وحياته وأدبه**، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٥.

- عبد الله، محمد حسن: "**ابن زيدون في الأدب العربي المعاصر بين الدارسين والمبدعين: أربع عتبات إلى ابن زيدون**"، دورة ابن زيدون، الكويت، مؤسسة جائزة عبد العزيز البابطين للإبداع الشعري، ٢٠٠٤.

- عبد النور، جبور: **المعجم الأدبي**، بيروت، د.ن، ١٩٩٧.

- عصفور، جابر: **أقنعة الشعر المعاصر**، فصول، مج ١، عد ٤، ١٩٨١.

- العيسى، سليمان: **الأعمال الشعرية الكاملة**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٥.

- عيسى، عبد اللطيف يوسف: "**أساليب الرفض في شعر ابن زيدون**"، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، ع٢، مج ٥، ٢٠١٠.

- القاسم، سميح: **الأعمال الكاملة،** ج٢، بيروت، دار الجيل، ١٩٩٢.

- قباني، نزار:

- القرعان، بنان: **استدعاء الأندلس في شعر محمود درويش،** رسالة جامعية، اربد، جامعة اليرموك، د.ت.

- الكركي، خالد: **ديوان مقام الياسمين،** عمان دار الفارس، ٢٠٠٥.

- ماجد، جعفر: **مجلة الكتاب،** اتحاد المؤلفين والكتاب العراقيين، العددان ١١_١٢، تشرين الثاني_كانون الأول، ١٩٧٥، ص ٥١٨_٥١٩.

- المبارك، راشد: **رسالة إلى ولّادة،** بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٥.

- مجاهد، أحمد: **أشكال التناص الشعري: دراسة في توظيف الشخصيات التراثية،** القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

- **مختارات من الشعر العربي في القرن العشرين،** الكويت، إعداد الأمانة العامة لمؤسسة جائزة عبد العزيز البابطين للإبداع الشعري، ٢٠٠١.

- مردم، عدنان: **مجلة الكتاب،** اتحاد المؤلفين والكتاب العراقيين، العددان ١١_١٢، تشرين الثاني_كانون الأول،١٩٧٥، ص ٥٠٩_٥١١.

- مصطفى، محمد: **مشكلة السرقات في النقد العربي،** القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٨.

- مفتاح، محمد: **تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص**، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٢.
- مواسي، فاروق: **الأعمال الشعرية**، حيفا، مكتبة كل شيء، ٢٠٠٥.
- موسى، إبراهيم: "**توظيف الشخصيات التاريخية في الشعر الفلسطيني**"، عالم الفكر، مج ٣٣ عد ٢، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٤.
- هلالي ناجي، **لقاء الطيوف** "**قصيدة**"، مجلة الكتاب، اتحاد المؤلفين والكتاب العراقيين، العددان ١١_١٢، تشرين الثاني_كانون الأول، ص ٤٨٨_٤٩١.
- الوكيل، العوضي: **ابن زيدون من وراء السنين** "**قصيدة**"، مجلة الكتاب، اتحاد المؤلفين والكتاب العراقيين، العددان ١١_١٢، تشرين الثاني_كانون الأول، ١٩٧٥، ص ٥٠٢_٥٠٣.
- وهبي، مجدي: **معجم مصطلحات الأدب**، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٧٤.
- الياسين، إبراهيم منصور: "**الرموز التراثية في شعر عز الدين المناصرة**"، مجلة جامعة دمشق، مجلد ٢٦، عدد ٣،٤، ٢٠١٢.

ABSTRACT

Ibn Zaydun in Modern Arabic Poetry

By: Mohammed Kamal Dalki

Master of Arabic Language and Literarture

Department of Arabic Language and Literature, Yarmouk University, 2014

Supervised by: Prof. Younis Shinwan

This study in hand examines the presence of the Andalusian poet Ibn Zaydún in the Modern Arab Poetry. It studies the thematic frames in which Ibn Zaydún was recalled, how he was recalled and the manners of that recalling. It also investigates the development of the modern's poet functional techniques. It observes the voices in the recalled poetic text. In addition, it observes the modern poet's Intertextuality with the old text and its various types.

This study consists of an introduction, a preface, three chapters and a conclusion. The preface gives a synopsis of heritage. It discusses the differences between critics in defining the term "heritage" presenting a historical perspective of the development of the heritage use in the modern poetry focusing on the way the literary characters were employed. It also addresses related terms such as modernity and originality. The preface also refers to Ibn Zaydún's life reviewing the essential stages of it especially the ones which influenced the modern poets.

The First chapter "The Frameworks of Recalling Ibn Zaydún's character and its symbolic Dimensions" reviews the main themes of recalling Ibn Zaydún presenting them in five categories: the woe over the wasted homeland, the nostalgia to a nourished past, the complaint of a miserable present, the self defending theme, and the affection and longing theme. It studies the symbolic dimensions of recalling Ibn Zaydún's character.

The second chapter "Forms of employing Ibn Zaydún's character: the texts' voices" shows the forms of Ibn Zaydún's presence as a recalled character through three main patterns: the first pattern is talking about Ibn Zaydún, the second pattern is Talking to Ibn Zaydún and the third pattern is being the spokesman of Ibn Zaydún. This chapter studies the development of using Ibn Zaydún's character starting with the recording stage and reaching the functional stage along with the exploring of its indications from an artistic aspect.

The last chapter "Ibn Zaydún: the intertextuality techniques" detects the patterns of intertextuality between the historical facts and the recalled poetry. These patterns are found in five styles: the complete intertextuality, the partial intertextuality, the contradictory intertextuality and the corresponding intertextuality by relating the modern texts with the historical context and Ibn Zaydún's Poetry. As for the conclusion, it presents the main idea of the thesis and confirms it.